ALFRED CORTOT

L'Œuvre Pianistique

de

CÉSAR FRANCK



ALFRED CORTOT

L'œuvre pianistique

de

CÉSAR FRANCK



ON a déjà noté cette particularité de la production pianistique de César Franck, d'être divisée en deux périodes exactement réparties aux extrêmes limites de sa carrière.

D'une part, de 1832 à 1846, c'est-à-dire à dater de sa petite enfance et jusques au temps de ses fiançailles, une série d'essais docilement assujettis à la manière volontiers déclamatoire de l'époque. Epoque incertaine et prudemment éclectique qui, dans le désarroi où la jette le compromis entre la défaillante influence musicale italienne et les volcaniques manifestations du romantisme naissant, confond l'éloquence et le verbiage, voit en Hummel le continuateur de Beethoven, en Félicien David le rival de Berlioz, et accueille, d'une égale humeur, pour ne pas dire d'une semblable incompétence, aussi bien l'étonnante invention instrumentale, la corrosive fantaisie d'un Franz Liszt que les décourageants lieux communs d'un Thalberg ou d'un Moscheles.

Ensuite, un intervalle de près de quarante années durant lesquelles les voix mystiques de cette musique agenouillée qui s'extasie près des autels, seront les vraies, sinon les seules confidentes d'une inspiration que le piano semble ne plus devoir solliciter.

Puis, de 1883 à 1887, et la soixantaine dépassée, comme s'il voulait

d'un seul coup racheter un si long abandon, ce sont ces quatre grands chefs-d'œuvre, expression définitive d'un art et d'une foi qui, intensément, se pénètrent et se confondent : *Prélude, Choral et Fugue; Prélude, Aria et Final; les Djinns; les Variations symphoniques.*

Nous pourrons, sans irrespect comme sans injustice, négliger au cours de cette étude les œuvres de jeunesse, contemporaines des premiers succès de virtuose ou des travaux d'école de Franck.

Elles ne sont que bien faiblement annonciatrices de son style et de sa personnalité et seul un intérêt documentaire nous porterait à les analyser. Il nous suffira d'en mentionner les titres, d'après la nomenclature dressée par M. Vincent d'Indy dans le pieux ouvrage qu'il a consacré à la mémoire de son maître; nomenclature à laquelle M. Julien Tiersot vient d'ajouter une nouvelle et précieuse contribution (1) en étudiant quelques manuscrits demeurés en la possession des héritiers de César Franck.

Il y a tout lieu de penser qu'ainsi complétée, cette liste des œuvres pianistiques de la première période est désormais définitive.

Ce sont : en 1832, des *Variations brillantes sur l'air du Pré aux Clercs, Souvenirs du jeune âge*, composées pour le piano par César-Auguste Franck, âgé de onze ans et demi, œuv. 5; pièce assez développée et dont la réussite détermine chez son jeune auteur un si vif sentiment de naïve satisfaction qu'il en établit immédiatement deux versions, l'une pour orchestre avec piano concertant, l'autre en réduction pour piano seul.

En 1835 : *Première grande Sonate* composée et dédiée à Joseph Franck, par son frère César-Auguste Franck, de Liége, âgé de treize ans, op. 10, puis *Première grande Fantaisie* op. 12, en un seul mouvement; deux *Mélodies* pour le piano, op. 15; enfin, une *Deuxième Sonate*, op. 18, dans laquelle M. Tiersot relève déjà l'emploi de la forme cyclique dont Franck, quelques années plus tard, utilisera de façon si frappante les possibilités émotives dans le *Trio en fa dièze mineur*. Toutes ces productions d'enfance sont restées manuscrites et font partie des œuvres mentionnées par M. Julien Tiersot.

Puis, en 1842, paraissent une *Eglogue*, portant en allemand le sous-titre de *Hirten-Gedicht*, un *Duo* à quatre mains sur le *God save the King*,

(1) *Les œuvres inédites de César Franck, Revue musicale* du 1er décembre 1923.

tous deux édités chez Schlesinger; en 1843, chez Lemoine, un *Grand Caprice*, à notre gré l'œuvre la plus caractéristique des compositions pianistiques de cette série, et un *Souvenir d'Aix-la-Chapelle* publié par Schuberth, de Leipzig.

En 1844, année fertile, Franck transcrit pour le piano, à l'imitation de Liszt, quatre des plus belles mélodies de Franz Schubert : *la jeune Religieuse, la Truite, les Plaintes de la jeune fille, la Cloche des Agonisants*, qu'imprime l'éditeur Challiot; il écrit une *Ballade*, demeurée manuscrite, et, sacrifiant au goût du jour deux *Fantaisies sur Gulistan*, l'opéra de Dalayrac, gravées par Richault. On trouvait encore, à la date de cette même année, catalogué sous le numéro 10, dans une liste de ses œuvres dressée par lui-même, un *Solo de piano avec accompagnement de quatuor* dont les traces avaient échappé à M. d'Indy, malgré ses diligentes recherches. Plus heureux, M. Tiersot a pu identifier cette composition, non éditée, et qui se présente sous forme de *Fantaisie*, ou, plus exactement, de *Méditation* sur des thèmes de *Ruth*, l'oratorio auquel Franck travaillait dans le même temps.

Ce morceau, qui, au reste, avait déjà usurpé dans le catalogue en question la place de la *Première Sonate*, s'inscrit parmi ceux que leur auteur, une quinzaine d'années plus tard, dépouillera d'un éphémère état civil, en reprenant le numéro d'œuvre qu'il leur avait primitivement attribué pour en doter plusieurs pièces nouvelles, dont la *Messe* à trois voix et les six pièces d'orgue.

C'est ainsi que sont répudiées, au bénéfice de pages plus achevées, une *Fantaisie* op. 13, annoncée comme devant paraître en 1844, trois pièces enfantines, portant la date de 1845 et que leur titre, cependant bien timide et déjà quasi péjoratif de *Trois petits riens* ne suffit pas à préserver d'un désaveu définitif; une *Fantaisie sur deux airs polonais*, qui voit le jour en 1845 chez Richault, et un *Duo* à quatre mains, sur des thèmes de *Lucile*, l'aimable opéra-comique de Grétry, édité l'année suivante.

La juvénile activité pianistique de César-Auguste Franck, de Liége, ainsi qu'il s'astreint consciencieusement à signer ses premières œuvres, — peut-être pour se différencier d'un Edouard Franck, son contemporain, également pianiste et compositeur, et qui vivait à Berlin; plus vraisemblablement pour

satisfaire le besoin d'ordre qui est l'un des traits marquants de son caractère, — va prendre fin, sans éclat, presque symboliquement, au moment même de ses fiançailles, au seuil d'une nouvelle existence, avec deux *Mélodies* en forme de *Romances sans paroles*, demeurées inédites et dédiées « à Félicité », prénom de Mlle Desmousseaux, qu'il épousera en 1848.

Il faudra désormais attendre quarante années, ou peu s'en faut, et qu'il soit devenu le « Père Franck », selon l'affectueuse et familière désignation de ses disciples, avant de retrouver sous sa plume de nouvelles notations pour le piano. Une seule et insignifiante publication, une bagatelle qui paraît en 1865 sous ce titre : *Les plaintes d'une poupée*, ce qui nous renseigne à la fois sur l'âge de la dédicataire et les raisons probables de la dédicace, un ou deux arrangements de pièces primitivement écrites pour orgue ou pour orchestre, les accompagnements de quelques mélodies, la partie concertante de l'admirable *Quintette*, constitueront les rares exceptions à cette indifférence ou à cet oubli.

Interruption vraiment surprenante par sa rigueur aussi bien que par sa durée; d'autant plus remarquable qu'elle succède sans transition à une période de composition particulièrement féconde pour le clavier, puisque sur les dix-sept numéros d'œuvre qui sont à l'actif de Franck au moment où elle se manifeste, et sans même comprendre dans cette liste les pièces inédites classées par M. Tiersot, treize sont consacrées à l'instrument menacé d'abandon, et que les quatre autres comportent également sa participation.

Nous devrons bien admettre, pour expliquer une désaffection si complète et si soudaine, d'autres raisons que celles de la seule esthétique.

La recherche des mobiles auxquels nous devons une carence pianistique de huit lustres, n'ira pas, au demeurant, sans nous faciliter l'intelligence des œuvres dont nous nous proposons l'étude.



En réalité, l'apparente prédilection dont nous venons de faire état ne réussit qu'assez imparfaitement à dissimuler un déférent sentiment de soumission à la volonté paternelle. Tous les témoignages concordent sur ce point

que ce n'était pas tant pour répondre à l'indéniable vocation de ses deux enfants, César-Auguste et Joseph, que pour pouvoir au plus tôt mettre leurs jeunes talents à profit, au sens plein et étymologique du mot, que le petit commis de banque de Liége avait entrepris leur éducation musicale. Education aussi complète, au reste, que le permettaient ses modestes ressources, comportant en dehors d'exercices théoriques particulièrement développés, l'étude plus spéciale du piano pour l'aîné; pour Joseph, le cadet, celle du violon. Cette distribution avisée des aptitudes, à une époque qui est l'âge d'or du « Duo concertant », nous laisse entrevoir la prévoyante nature des desseins familiaux. Ils s'accordent au mieux au penchant bien caractéristique du moment, si nous en croyons ce fragment d'une lettre de Henri Herz, le pianiste et compositeur à la mode, en même temps éditeur, professeur renommé, facteur célèbre de pianos, bref, qualifié pour connaître de la question : « Il n'est actuellement pas de famille qui ne mette son amour-propre à posséder dans son sein un ou plusieurs petits virtuoses. »

Ajoutons au sentiment de l'amour-propre quelques considérations peut-être moins désintéressées, et nous aurons le point de départ, non seulement de la carrière d'un César Franck, mais de nombre de carrières musicales de son temps.

Les sacrifices que s'imposait le père Franck ne représentaient donc vraisemblablement pour lui, et, pour parler son langage professionnel, que les éléments d'apport indispensables à la réussite de cette sorte d'opération à terme dans laquelle il engageait, outre ses économies, l'avenir de ses fils.

Mais, à défaut d'être grandement artistique, son ambition était éminemment précise, et dès que César-Auguste, le plus doué des deux frères, est en état d'affronter le public, nous le voyons, en 1833, à peine âgé de onze ans, entreprendre une tournée de concerts dont son père est l'organisateur soupçonneux et vigilant, attentif non seulement aux marques d'enthousiasme, mais encore aux conséquences plus tangibles qui en sont pour lui l'estimable corollaire.

Malgré la dextérité précoce de son jeu, et bien qu'il se soit révélé à ses auditeurs dans l'interprétation de ses propres œuvres, ce qui paraissait alors la condition essentielle du talent, le succès de cette première tentative ne répondit pas complètement à l'attente paternelle.

On décida donc d'aller chercher au lieu même où naissaient alors toutes les réputations, où venaient se faire consacrer toutes les célébrités, le complément d'études nécessaire à la réussite des deux virtuoses en expectative, et, en 1835, la famille Franck émigrait à Paris.

Le jeune pianiste suivit au Conservatoire le cours de Zimmermann, et obtint en 1838 un grand prix d'honneur dans des conditions assez bizarres, dont M. d'Indy s'est fait l'historien. Il y joignit, en 1840, un premier prix de fugue, et en 1841 un second prix d'orgue.

L'année suivante, et toujours pour répondre aux persistantes visées d'un entourage dont le plan ne s'était pas modifié, il devait interrompre ses travaux scolaires, abandonner la préparation du concours de Rome et reprendre, en même temps que la carrière pianistique, la composition des pièces de circonstance qui devaient lui conquérir la faveur rémunératrice du public. De là, cette collection de morceaux aux titres surprenants sous une telle plume, ces *Fantaisies* en forme de pots-pourris, ces *Souvenirs d'Aix-la-Chapelle*, ces *Duos* auxquels il ne manque que l'épithète de brillants, pour justifier, aussi bien que leur tendance, la nature du succès que, d'instigation paternelle, ils devaient solliciter. Reconnaissons, à la louange du jeune Franck, qu'il ne paraît pas s'être employé avec une extrême conviction à mériter les regrettables suffrages souhaités par les siens, et que les quelques combinaisons pianistiques attachantes qui se rencontrent dans ses premières œuvres se recommandent par une sobriété bien remarquable pour l'époque.

Il cède pour le choix des titres et, d'une manière générale, se conforme à l'esthétique du moment, mais, déjà, et à défaut d'une originalité plus significative, témoigne d'un robuste dédain pour les complaisances des formules à succès.

Certes, ce n'est point encore la généreuse construction, le goût de l'ample période et ce besoin de logique qui s'inscriront avec tant de force dans les œuvres à venir; il y a bien de la naïveté et parfois quelque gaucherie dans un vocabulaire harmonique tout imprégné de procédés d'école et que le chromatisme pathétique de la maturité n'a pas encore enrichi, ni tourmenté; des influences sont sensibles, qui persisteront, du reste, au travers des années: Weber, Grétry, Liszt, Meyerbeer; ces deux derniers, surtout lorsqu'il s'agit

de dramatiser un rythme ou d'animer une mélodie. La forme de ses compositions se renouvelle si peu, que M. d'Indy a pu en donner une définition applicable à l'ensemble des œuvres de la première période : un allegro, encadré entre deux expositions d'un même thème, le tout précédé parfois d'une courte introduction. En résumé, et si à retenir les divers aspects des tendances qui se font jour dans cet état naissant d'une pensée musicale, on se trouve en présence de qualités incontestables et de l'ordre le plus sérieux, nous ne saurions cependant être surpris que Franck n'ait point rencontré, dans sa brève carrière de virtuose et dans l'interprétation de ses propres œuvres, les triomphes qui devaient faire de lui, suivant l'ambitieux rêve familial, le favori du public, l'émule des lions du jour. On chercherait en vain, dans ces morceaux pourtant destinés ouvertement au salon ou à l'estrade, les attraits faciles d'un style à fioritures et à trémolo, les appâts d'une cadence, l'ornementation d'un point d'orgue, en un mot les éléments de virtuosité grâce auxquels, aux environs de 1840, un pianiste pouvait espérer fanatiser les foules, et il semble que, tout en s'ingéniant de son mieux à satisfaire un dessein dont le côté utilitaire ne devait malheureusement pas lui échapper, une secrète résistance empêchât le jeune musicien d'abdiquer aussi complètement qu'il eût été nécessaire pour sa réussite. On n'attend pas que nous lui en fassions reproche.

Il ne se limite pas, du reste, à l'exécution de sa seule production, et nous avons sous les yeux le programme d'un concert donné à Liége, en 1843, par les « Frères Franck », qui nous montre à quelles besognes la réalisation du plan familial condamnait le futur auteur des *Béatitudes* et de la *Symphonie*.

Nous y voyons voisiner, interprétés par les deux frères, un *Duo* pour piano et violon, sur des motifs des *Huguenots*, composé — est-ce bien l'expression convenable? — par Thalberg et de Bériot; une *Fantaisie sur deux airs russes* pour piano, celle-ci élaborée par le seul Thalberg et exécutée par César-Auguste Franck; une *Fantaisie-Caprice* de Vieuxtemps, jouée par Joseph Franck. Pour augmenter l'intérêt artistique de la séance, les membres de la Société d'Orphée avaient consenti à faire entendre un *Chœur des Buveurs*, signé Birmann, ainsi qu'un *Finale* qui, de l'aveu même de ses interprètes, ne méritait pas de passer à la postérité, car aucun nom d'auteur ne l'accompagne.

En manière de lever de rideau, avec le concours d'un violoncelliste local, l'un des *Trios* que César Franck venait de terminer, qui pour la circonstance et sans doute afin de ne pas trop effaroucher l'auditoire, s'intitulait *Trio de salon.*

Nous pouvons raisonnablement accepter ce programme comme un bon exemple de ce genre d'aventure. C'était donc là. ce que représentait pour Franck virtuose, l'exercice de son art; c'était pour de telles occasions et à l'intention de publics capables de supporter pareilles arlequinades, — public de Philistins, ainsi que les stigmatise dans le même temps, de l'autre côté du Rhin, le frémissant Robert Schumann, — qu'il se voyait contraint de produire et d'exécuter, alors qu'il rêve déjà de *Ruth*, qu'il vient d'écrire le surprenant *Trio en fa dièze*, et qu'il ébauche sur les vers de Hugo *Ce qu'on entend sur la montagne*, une pièce d'orchestre de longue dimension, sorte de grave poème symphonique qui n'a pas été édité, mais qui, si nous en jugeons par les extraits publiés par M. Tiersot, pourrait s'inscrire en tête des manifestations du genre, devançant même les productions de Liszt, de caractère analogue.

Ne pouvait-il donc légitimement, procédant de l'effet à la cause, concevoir une manière d'aversion pour l'instrument indirectement et innocemment responsable d'avatars si médiocres? Ne serions-nous pas fondés à considérer sa précoce acceptation des fastidieuses besognes pédagogiques qui vont peser sur toute son existence, comme un véritable essai de libération morale, d'affranchissement intellectuel? Et, tout en lui permettant de subvenir aux besoins familiaux, car, en fait et matériellement, il demeure soumis à la tutelle que sa docilité filiale lui fait scrupule de secouer, ne lui ménageront-elles pas, à tout le moins, entre deux leçons, au hasard bienheureux d'une défection inattendue, de pouvoir ajouter quelques mesures à l'œuvre commencée, sans souci de ces réalisations immédiates auxquelles on le condamne depuis son plus jeune âge?

Ruth, le candide oratorio pour lequel il gardera jusqu'à la fin de ses jours une prédilection émue, et qui ne sera édité que vingt-cinq ans plus tard, prend naissance dans ces conditions. C'est comme s'il voulait, d'un trait doux mais assuré, établir, par une œuvre selon son cœur, une ligne de démarcation

entre sa production antérieure et ce qu'elle devient, lorsque, suivant sa propre expression, il peut travailler pour lui.

Un double événement lui permet, en 1848, de conquérir son indépendance et d'affirmer définitivement ses préférences d'esprit.

Il se marie contre le gré de ses parents et devient organiste à Saint-François du Marais. C'en est fini pour lui de l'illustration au piano de « thèmes favoris » de diverses provenances ou nationalités, des *Variations sur God save the King* ou *the Queen*, suivant les hasards des successions royales; il ne sera plus tenu, désormais, à l'exécution publique d'un substantiel mélange de gammes, de trilles et d'arpèges décoré du nom de composition musicale. Sa voie est trouvée: les modestes fonctions qui lui incombent sont le gage d'une existence selon ses désirs, sérieuse, discrète, attentive à la discipline du devoir quotidien. Les chefs-d'œuvre à venir sont déjà là, dans l'ombre patiente de son église, à attendre leur heure.



L'avènement du piano-forte, à la fin du dix-huitième siècle, et surtout au début du dix-neuvième, s'accompagne d'un remarquable élargissement de la pensée musicale. Les ressources sonores du nouvel instrument, la richesse de son timbre, la variété de ses contrastes, et plus encore la possibilité de prolonger la résonance de certaines notes ou de certaines harmonies, en stimulant l'inspiration, l'orientent vers des fins expressives ou dramatiques, à quoi ne pouvait prétendre la poésie délicieusement limitée du clavecin.

Parmi les sentiments dont la littérature pianistique, dès sa naissance, sollicite la traduction, s'inscrit l'effusion religieuse, jusques alors et presque exclusivement tributaire des lieux sacrés, des orgues majestueuses et des concerts spirituels. Par le piano, l'essence du divin s'incorpore subtilement à l'intimité d'une musique quasi quotidienne, ennoblit ses manifestations, émeut la sonate de Beethoven de cette grande rêverie philosophique où se trahissent les aspirations d'une humanité inquiète, emplit la mélodie de Schubert d'une mélancolique et persuasive résignation, stimule l'énergique ferveur d'un Liszt,

magnifie parfois jusqu'au sublime la pensée harmonieuse d'un Mendelssohn et, s'unissant à son exaltation sentimentale, fait palpiter la musique de Schumann et de Chopin d'une tendresse indicible.

Il appartenait à Franck d'ajouter à ces accents celui de la prière et *Prélude, Choral et Fugue, Prélude, Aria et Finale,* autant que des œuvres d'art sont des actes de foi.

Non que nous souscrivions pour notre part à la légende toute faite et quelque peu tendancieuse d'un César Franck mystique, sorte de Pater Seraphicus perdu dans un rêve immatériel, illuminé de cette piété extatique et contemplative qui libère des contingences et délivre des négligeables réalités. La noblesse de la vie de Franck, indissoluble de la beauté de son œuvre, est précisément de n'avoir ni méconnu la réalité, ni méprisé les contingences humaines, mais de ne point leur avoir cédé. Et, pour immédiates et tyranniques qu'elles fussent parfois, de ne pas leur avoir permis de voiler en son âme la flamme vivifiante de l'enthousiasme, ni d'affaiblir en lui le respect passionné de la musique. Il serait certes aussi malséant que ridicule, et par surcroît inexact, de vouloir atténuer l'influence des sentiments religieux de Franck sur les manifestations de son art. Aussi bien nous n'y prétendons pas. Mais, nous voudrions suggérer que le caractère particulier de l'émotion qui se dégage de ses compositions, à tout le moins de celles de la seconde moitié de son existence, a son secret dans une conception esthétique déterminée, autant que dans le souci de glorifier une confession. Et que certaines habitudes professionnelles ont pu, par un choc en retour assez inévitable, au cours d'une longue carrière, exercer, même à l'insu de Franck, une réelle influence sur sa manière d'écrire.

Dans une ingénieuse étude où il envisage les divers aspects de l'empreinte franckiste sur la musique contemporaine, M. André Schaeffer marque excellemment que la nécessité quasi quotidienne d'accorder ses improvisations, comme proportion et comme caractère, aux rigueurs changeantes des offices, avait certainement contribué à développer en lui ce sens de l'équilibre, cette logique constructive dont ses premières œuvres révèlent déjà le sens instinctif. Il laisse entendre que le côté artisan d'église, par lequel Franck s'apparente si étroitement à ses ancêtres directs les Bach et les Bux-

tehude, et les contraintes mêmes de sa charge musicale, loin d'avoir bridé son imagination ou nui à son invention artistique, les avaient, au contraire, enrichies et amplifiées des ressources les plus conformes à leur penchant naturel, et que son œuvre entière porte témoignage d'une profession. Nous pourrions donc, sans trop d'effort, discerner dans le fait d'un commerce persistant avec les modes liturgiques, les origines du système tonal et harmonique des grandes compositions de la dernière période. Nous citons de mémoire et nous excusons si, tout en rendant, nous le croyons du moins, l'essentiel de l'idée de M. Schaeffer, nous ne reproduisons pas exactement son texte.

La forte et caractéristique saveur grégorienne, pouvait, en effet, imprégner aisément et peut-être plus profondément que tout autre, un langage sonore comme celui de Franck, déjà préparé à son assimilation par la discipline du style contrapuntique, où comme jeune étudiant il avait excellé. A tel point qu'il peut offrir à sa fiancée, en témoignage imprévu de ses sentiments amoureux, une fugue à quatre voix dont la bibliothèque du Conservatoire possède le curieux manuscrit, et dans laquelle le contre-sujet fournit le thème d'une nouvelle combinaison qui vient se superposer à la première.

Mais, ces secrètes influences du plain-chant qui, pour d'autres que Franck, auraient pu ne se manifester que sous les aspects de stigmates professionnels, il les idéalise, n'en retient que les accents essentiels, la noblesse des rythmes qui animent les répons sacrés, la pure gravité de leur ligne mélodique, et dans l'harmonisation traditionnelle qui, hélas, le revêt encore de son temps (avant le *motu proprio*, avant que Saint-Saëns et Charles Bordes ne leur eussent restitué leur nudité magnifique), les seuls éléments en accord avec sa poétique personnelle.

Il dédaigne et rejette d'instinct, comme indigne d'être célébré par son art, nous l'avons vu dans le bref commentaire de ses premières œuvres pianistiques, tout élément pittoresque ou anecdotique susceptible d'altérer une ligne ou de détruire une proportion. En vieillissant, cette préoccupation s'augmente d'un besoin de perfection spirituelle qui l'amène à ne plus désirer traduire que des sentiments réduits à leur expression la plus noble et la plus pure.

Une parole, qu'il a dite à quelqu'un qui nous touche de près et qui

eut la joie et l'honneur d'être enseigné par le grand musicien, est bien significative de cette tendance. Comme l'on parlait de *Psyché* et de l'extase doucement enivrée, décelée par certaines pages de la partition, Franck, posant la main sur un exemplaire des *Béatitudes*, observa simplement : « Ce qui me plaît dans ceci, c'est qu'il ne s'y trouve pas une note sensuelle. »

Il est difficile d'exprimer en moins de mots et plus exactement un idéal artistique. Car c'est là le musicien seul qui parle et nous entendons bien ce qu'il veut dire, et que cette remarque n'a point goût de morale à l'usage des catéchismes de persévérance. Mais, si nous joignons à la disposition d'esprit qu'elle révèle chez l'artiste, le sentiment qu'elle décèle chez l'homme, cette tranquille certitude d'une foi qui se propose l'idée de Dieu comme le modèle accompli, la fin dernière de tout désir, nous comprendrons que tout naturellement et presque à son insu, son chant se fasse l'écho de pieuses aspirations.

On a déjà souligné, ce qui confirme notre sentiment, que ce n'est point dans ses œuvres d'un caractère religieux nettement avoué, telles que les diverses messes, les motets ou les proses liturgiques, qu'il atteint à l'expression chrétienne la plus profonde ou la plus émouvante. Par contre, dans les compositions qui relèvent de ce qu'on est convenu d'appeler musique pure, la *Symphonie*, la *Sonate pour piano et violon* qu'Eugène Ysaye reçut en guise d'épithalame, le jour de son mariage, le *Quatuor*, les dernières pièces pour piano, ou encore dans celles qui, comme les *Béatitudes* ou *Rédemption*, s'appuient sur des textes que nous hésiterons à qualifier littéraires, et dont la seule vertu est d'offrir à l'imagination de Franck la possibilité de traduire — avec quel attendrissement infini et quelle commisération passionnée — les sentiments d'une humanité bouleversée d'émotion à la pensée des souffrances de son Sauveur, nous ne pouvons résister à la contagion de la ferveur qui s'y manifeste par des élans sublimes. Et c'est à toutes les pages de ces œuvres pathétiques que Franck aurait pu inscrire cet « Ad soli Dei gloriam », cette formule, tout à la fois déférente et assurée, par laquelle les vieux maîtres avaient coutume de couronner leurs ouvrages, en attestant l'humilité de leur effort et l'incorruptibilité de leur foi.

Mais c'est surtout par l'étude des pièces d'orgue, toutes pénétrées de pensée et de recueillement, que nous approchons au plus près de cette sorte de

creuset idéal où se fondent et s'amalgament au feu sacré de l'inspiration, les divers éléments dont se compose le style de Franck à son plus haut degré de signification et de caractère. Ce sont elles, et tout d'abord, que doit interroger le musicien soucieux de traduire dans leur véritable esprit les œuvres de piano qui en sont le prolongement direct.

Ce sont d'elles qu'émanent les reflets de vie intérieure, méditative, ardemment contenue dans les limites du cœur et de la foi, qui colorent les pages dont nous allons tenter l'analyse. D'elles encore, l'émouvante simplicité de ce chromatisme contemplatif, implorant, replié sur lui-même que nous retrouverons dans *Prélude, Choral et Fugue* et *Prélude, Aria et Final*, et que l'on pourrait dire passif, par opposition au chromatisme mouvementé et agissant de Liszt ou de Wagner.

L'écriture de ces pièces, si pleinement adaptée aux ressources de l'instrument devenu, par dilection autant que par nécessité, le compagnon journalier, le noble confident du génie de Franck, annonce la technique par laquelle il tentera par la suite d'ennoblir le timbre du piano, d'assimiler le choc frémissant du marteau à la longue tenue des voix magnifiques qu'il suscite de la tribune de son orgue; voix ardentes de l'espoir et de la certitude, voix suppliantes ou consolatrices des oraisons, voix tonnantes des prophéties.

Nous allons reconnaître leur écho dans les œuvres inspirées que César Franck, dans l'émouvant épanouissement de sa carrière finissante, consacre au témoin si longtemps délaissé de ses débuts musicaux.



Si nous essayons de déterminer les causes du tardif penchant qui incline à nouveau Franck vers les formes pianistiques, nous trouverons une intention d'ordre à la fois artistique et moral assez analogue à celle qui, quarante années auparavant, et par un mécanisme inverse, avait dicté leur abandon.

M. Vincent d'Indy, témoin qualifié de la dernière période de l'existence du maître, rapporte que, au printemps de 1884, Franck entretint ses élèves de son désir de doter de quelques œuvres importantes et sérieuses la

littérature du piano, tombée en décadence inféconde sous l'avalanche de fantaisies et la pléthore de concertos qui encombrèrent la première moitié du XIXe siècle musical. Ici, c'est M. d'Indy qui parle, et nous ne reconnaissons rien dans cette affirmation toute personnelle, non plus que dans un commentaire ultérieur du romantisme et de la valeur artistique de ses apports, qui nous permette de supposer que Franck se soit exprimé de même, ni avec une désinvolture si marquée au sujet d'une époque où le piano régnait en maître, certes, mais point toujours, à ce qu'il nous semble, au détriment de la musique.

La première moitié du XIXe siècle, au point de vue pianistique, cela comprend l'intervalle qui s'étend des dernières sonates de Beethoven aux premières œuvres de Brahms, en passant par celles de Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann et Liszt. N'est-ce pas là, à la gloire d'un instrument de musique et du genre dont il est l'inspirateur, une suffisante floraison de chefs-d'œuvre, pour mériter une appréciation moins rigoureuse, et pour penser que Franck, qui enseigna jusqu'à la fin de ses jours, avec un intérêt qui ne s'est jamais démenti, la technique du piano à quelques disciples privilégiés, ne l'eût pas confirmée? Nous sentons bien que M. d'Indy, dans son souci de rehausser la noblesse de pensée et la beauté formelle qui se font jour dans l'œuvre de son maître, les oppose mentalement à la vulgarité de ces déplorables élucubrations dont nous avons déjà dénoncé la vaniteuse indigence et la détestable influence sur le goût public. Et nous avons également marqué que c'est pour échapper à leur humiliante contagion, comme interprète et comme compositeur, que Franck renonce à sa carrière de pianiste. Mais nous pensons que la piété admirative de M. d'Indy s'égare et va trop loin, lorsqu'elle lui fait dire que « aucun maître n'avait apporté de nouveaux matériaux au monument beethovénien, et que si la technique et l'écriture du piano étaient devenues transcendantes, la musique qui lui était destinée avait dégénéré »; lorsqu'elle lui fait englober, dans une commune réprobation, et avec une sorte de tacite consentement de Franck, les maîtres dont celui-ci n'a dessein que de continuer l'exemple et les fournisseurs patentés des médiocres appétits de la foule, amuseurs de salons et pourvoyeurs de pensionnats, qu'il méprise au point d'être amené à la solution radicale que nous venons de rappeler.

Mendelssohn, le fier et pur artiste, que, malheureusement, ses origines

condamnent irrémédiablement aux yeux de M. d'Indy, n'a-t-il pas pris part plus énergiquement et plus ouvertement que Franck à la lutte contre les mercantis de la sonorité qui déshonoraient la musique de son temps, et ne trouverions-nous pas dans le seul titre des *Variations sérieuses*, ou dans le sentiment qui détermine la composition de la noble *Fugue* en mi mineur, écrite au chevet d'un ami mourant, l'indice d'un programme esthétique et moral, digne du maître de Sainte-Clotilde?

Schumann n'a-t-il pas mené avec une passion suffisante, par sa musique comme par ses écrits, le bon combat contre les Philistins? Et Liszt, le Liszt de la *Sonate*, des *Méditations poétiques et religieuses*, des *Légendes*, et surtout des admirables *Variations sur Weinen, Klagen, Sorgen*, qui font pressentir par l'analogie singulière des thèmes autant que par le ton général de la composition, le non moins admirable *Prélude, Choral et Fugue*, n'a-t-il pas, lui aussi et dans une large mesure, tracé la voie dans laquelle César Franck allait s'engager?

Nous suivons mieux M. d'Indy, lorsqu'il s'en tient à une époque plus rapprochée de nous et qu'il attribue le regain d'intérêt de son maître pour les formes pianistiques, au désir de les voir bénéficier du splendide mouvement d'activité musicale suscité en France, au lendemain de la guerre de 1870, par la création de la Société nationale de musique. Et nous voyons bien que lorsque Franck entreprend d'écrire les quatre pièces qui font l'objet de ces observations, ce n'est pas tant pour réagir contre les tendances soi-disant néfastes du début du siècle, — au reste, on s'imagine difficilement Franck écrivant de la musique contre quelque chose, — que pour affirmer la valeur expressive d'un instrument injustement négligé ou décrié à l'époque précise qui nous occupe. La naissante influence wagnérienne, la révélation de la musique à programme, l'engouement pour les formules légendaires ou pittoresques et peut-être, à la dure lueur des événements politiques, la secrète et salutaire ambition d'égaler nos vainqueurs de la veille sur leur propre terrain artistique, tout ceci entraînait une entière génération de compositeurs français vers les réalisations orchestrales ou dramatiques, au détriment de manifestations plus discrètes, mais non moins importantes pour la santé musicale du pays.

L'exemple d'un César Franck, dont l'influence morale s'exerçait déjà au dehors des limites du cénacle, ne pouvait donc manquer d'être interprétée, à tout le moins par ses disciples, comme une sorte de profession de foi, de plaidoyer par le fait en faveur d'une expression musicale curieusement étrangère aux tendances du moment. Et nous voyons le meilleur de ses élèves, précisément M. d'Indy, seconder magistralement, dès 1886, les intentions de son maître, en écrivant la *Symphonie sur un thème montagnard*, où le piano est traité dans un sentiment si parfait de dignité poétique. Au reste, M. d'Indy s'oublie lui-même, en reportant uniquement à Franck les mérites d'une initiative, par la suite, si féconde en résultats. Il oublie son propre *Poème des Montagnes*, qui date de 1881, et le noble *Concerto* d'Alexis de Castillon qui, lors de sa première audition, en 1872, heurte si violemment les habitudes du public de dilettantes qui fréquente chez Pasdeloup, les oreilles retentissantes encore des flonflons et des platitudes du second empire, que Saint-Saëns, qui l'interprète, doit quitter l'estrade sans l'avoir pu terminer, sous une bordée de sifflets.

Il en oublie d'autres qui, en France et dans le même temps, s'efforçaient aux mêmes fins. Saint-Saëns, dont l'activité est magnifique à ce tournant de notre histoire musicale, et qui, depuis 1858, a enrichi le répertoire pianistique de plusieurs Concertos, dont les moins heureux sont, encore aujourd'hui, pour les musiciens, — et non seulement pour les pianistes, — un sujet d'admiration et de gratitude; Lalo, qui anime d'un généreux souffle dramatique un Concerto injustement abandonné; notre Fauré, alors le jeune Gabriel Fauré, dont la subtile et tendre *Ballade* est achevée en 1880, et Chabrier, qui porte en germe dans son œuvre restreint, tout le lendemain de la musique pittoresque de notre pays.

Un autre encore, qui n'avait cessé de produire dans l'ombre d'une carrière sans retentissement, connu seulement de quelques-uns, et de qui l'influence sur Franck, auquel, croyons-nous, il avait eu l'occasion de donner quelques conseils, ne doit pas être négligée : Charles-Valentin Alkan, organiste de profession, amoureux du clavier et de ses ressources, compositeur à moitié génial, à moitié détestable. Son œuvre de piano, que Franck prisait fort, n'est pas, à ses meilleurs moments, sans parenté de style et d'écriture avec

certains passages des *Djinns*, par quoi l'auteur des *Béatitudes* devait inaugurer sa nouvelle série pianistique. (1)

On nous entendrait mal, si l'on cherchait dans les observations qui précèdent une tentative pour amoindrir l'importance historique du retour de César Franck à la musique de piano, pour atténuer la valeur de son geste et pour diminuer la qualité de sa répercussion sur les tendances des compositeurs qui l'ont suivi. Nous prétendons seulement établir que son désir et ses intentions étaient partagés par quelques-uns de ses contemporains, et non des moindres.



C'est par les *Djinns*, avons-nous dit, que Franck, en 1883, et non en 1884, ainsi que l'indiquent plusieurs commentateurs, reprend contact avec le piano et pendant quatre ans, c'est-à-dire jusqu'en 1887, il ne fera plus appel à un autre traducteur de sa pensée musicale.

Nous pouvons, en effet, considérer la partie de piano de la sublime Sonate, écrite en 1886, comme une manifestation complémentaire de son orientation du moment, aussi significative de sa conception pianistique que les œuvres qu'il consacre uniquement à l'instrument élu.

Tout au plus, ajoute-t-il de temps à autre, quelques mesures à la partition de *Hulda*, commencée depuis 1882, et prend-il en note les idées principales sur lesquelles s'édifiera la *Symphonie en ré mineur*.

Le sous-titre de poème symphonique adjoint par Franck à sa première œuvre pour piano et orchestre, puisque, de son propre aveu, nous ne devons pas tenir compte de ses compositions antérieures de même nature, pourrait nous inciter à déduire qu'il a en vue le commentaire du poème de Hugo, intitulé pareillement. Nous serions plutôt portés à y voir une sorte de libre interprétation du caractère légendaire prêté aux Djinns par la fable orientale, assez occasionnellement approprié à la logique du développement musical.

(1) On ne lira pas sans intérêt la série des pièces d'Alkan transcrites pour l'orgue par Franck. en 1889. Elles aussi témoignent d'une singulière concordance de sentiment avec la production personnelle du transcripteur.

La pièce de vers de Hugo, que sa disposition graphique a rendue célèbre, comporte un principe rythmique qui n'est pas sans analogie avec le plan de la composition de Franck. La version sonore, de même que la version verbale, s'appuie sur un élargissement progressif de la cadence, auquel correspond une augmentation parallèle d'intensité expressive. Puis, une fois atteint un point maximum qui se traduit par la détente de périodes plus longues, c'est, dans le texte comme dans la musique, la mise en œuvre d'un mécanisme rigoureusement inverse, aboutissant par une dégradation continue à l'évanouissement total des notes et des mots.

Mais l'impression qui se dégage de la page musicale est d'ordre nettement émotif, alors que les vers, quelque peu tyrannisés, au reste, par la coupe arbitraire que leur impose la fantaisie de Hugo, ne prétendent qu'à la description et à la virtuosité littéraire.

Par contre, ce que nous apprennent les récits des *Mille et Une Nuits* sur les Djinns, c'est qu'ils sont des esprits familiers, intermédiaires entre l'ange et le démon, les uns bienveillants aux hommes, protecteurs des vertueux et des sages, bons serviteurs de l'Islam; les autres, génies tourmenteurs et malfaisants, par surcroît, mécréants. Une simple amplification, un faible accent dramatique attachés à la traduction musicale de chacun de ces caractères naïvement opposés, et voici toute prête une donnée poétique suffisamment riche pour tenter l'imagination de Franck, qui s'accommodait parfois de sujets moins opulents.

Si, maintenant, nous envisageons la transposition morale et même chrétienne de la fable, prenant les Djinns comme symboles de nos mauvais instincts, de nos coupables désirs, comme une personnification du mal, et que nous supposions l'âme humaine opposant aux tentations qui l'assiègent, qui la pressent, qui la harcèlent, la défense palpitante de la prière, nous aurons une version que les quelques indications de sentiment ajoutées par Franck à la partie de piano, paraissent accorder à sa véritable intention. La possibilité qu'un tel sujet lui offrait, après avoir décrit la lutte entre les démons et la foi, d'assurer la douce victoire de celle-ci, tel que nous la lisons dans les dernières mesures de la partition, devait être trop chère à son cœur, pour ne pas l'avoir incliné vers cette conception, sous le couvert d'un titre pittoresque, qui, sans

révéler complètement le sens de la composition, en interdise cependant une interprétation trop erronée.

Au reste, d'autres raisons que la qualité d'un argument que l'on peut ignorer sans pour cela être moins sensible à la beauté de la musique qui s'en inspire, donnent aux *Djinns* un intérêt particulier.

En choisissant la forme du poème symphonique pour orchestre avec piano principal, celui-ci considéré comme instrument obligé en dialogue avec les instruments et non comme instrument soliste, pourvu d'un accompagnement, Franck affirme dans l'instant même son désir de subordonner l'instrument à la musique et de mettre la virtuosité à sa place. Non qu'il en redoute l'emploi, il le prouvera souvent avec bonheur et dans les *Djinns* même; mais, tout en admettant qu'elle soit fonction de la poétique particulière du piano, il n'entend pas qu'elle nuise au développement rationnel du discours musical, qu'elle prenne figure d'ornement surajouté, ni qu'elle cherche à dissimuler du vide.

Seul, à notre connaissance, des compositeurs français, Berlioz avait devancé Franck dans cette conception du rôle du soliste, en écrivant pour l'alto, dans *Harold en Italie*, une partie prépondérante, qui, toutefois, n'entraînait pas, pour l'orchestre, cet invraisemblable asservissement dont la forme concerto nous fournit tant d'exemples.

Ici, nous sommes heureux de nous trouver en complet accord avec M. d'Indy, et de pouvoir signaler avec lui l'importance de ce réajustement des valeurs musicales, l'intérêt de son retentissement sur la production contemporaine, partant sur la mentalité du public et des interprètes. Au nombre des œuvres remarquables qui procèdent de l'esthétique instrumentale des *Djinns*, nous aurions à revenir précisément sur une œuvre de M. Vincent d'Indy, sur cette *Symphonie sur un thème montagnard*, que nous avons déjà mentionnée, et qui, sans doute, est la plus parfaite et la plus convaincante preuve de l'excellence de la formule. Nous citerions encore le *Prométhée* de Scriabine, la *Burleske* de Richard Strauss, la *Fantaisie* de Debussy et, plus près de nous, la *Fantaisie* de Fauré, la pièce intitulée *Mon Lac* de M. Witkowski, et les trois nocturnes de Manuel de Falla, qui ont pour titre : *Nuits dans les jardins d'Espagne*.

C'est là, assurément, un tableau bien incomplet des manifestations

d'une activité musicale qui s'étend sur une quarantaine d'années. Il suffit cependant à démontrer la valeur de la conception franckiste, et malgré la divergence des styles et des tendances qui s'en réclament, la qualité de ses conséquences. En obligeant le virtuose à renoncer à sa fonction dominatrice, c'est la musique qui, de soi-même, s'est retrouvée au premier plan.

Du point de vue de la construction musicale, les *Djinns* n'offrent pas de particularités bien remarquables. Comme nous l'avons déjà indiqué par les commentaires du sujet probable de l'œuvre, tout y repose sur l'opposition de deux sentiments : l'un, de caractère rythmique, dominateur, presque agressif; l'autre, mélodique, évoluant de l'inquiétude et même de l'angoisse, jusqu'à l'apaisement confiant de la prière exaucée. L'orchestre expose d'abord, dans un tempo animé à deux temps, sorte de scherzo d'allure fantastique, un rythme sourd qui saccade les pizzicati des basses, et d'où surgit la plainte d'un dessin mélodique qui se hâte au travers des harmonies et les contourne fiévreusement. Puis, quelques mesures rudement scandées et plus martiales que démoniaques, subitement coupées par le zigzag fulgurant d'un trait de piano, amenant sous forme de dialogue entre le soliste et l'orchestre, la présentation du thème principal, véhément, autoritaire, assez semblable d'esprit au chœur de la première Béatitude qui exalte les ivresses du pouvoir.

Une accalmie de sonorités permet au piano d'introduire la seconde idée, d'abord haletante, tournoyante et craintive, exhalant ensuite son inquiétude en une longue phrase chromatique descendante, que rend plus touchante encore, par contraste, la rapidité de la formule d'accompagnement qui l'entraîne dans son tourbillon. Un développement presque classique des idées génératrices aboutit à la saisissante apparition du rythme ternaire, à la fois tumultueux et grave, dont l'imposant élargissement s'oppose à la ruée de la cadence initiale que vient de précipiter un impérieux crescendo.

Ici, le piano, dans un splendide récit mesuré, soutenu par le frémissement du quatuor que viendra tout à l'heure ponctuer un inquiétant rappel du motif de l'introduction, s'épanche et s'abandonne, nous menant progressivement de la crainte à l'espérance, ainsi que le suggèrent les indications de Franck dont nous avons parlé, et qui donnent la clef de l'interprétation de ce passage. Il mentionne d'abord : « Suppliant, mais avec inquiétude et un peu

d'agitation », puis, au moment de l'épanouissement lyrique de huit mesures pendant lesquelles l'orchestre se tait : « Peu à peu avec plus de calme et de confiance ». C'est vraiment là un moment émouvant d'intensité expressive et de ferveur, que semble illuminer d'un calme rayon d'au delà, une modulation inattendue de mineur en majeur; un majeur transparent où se diluent l'angoisse et l'agitation premières, dans une sorte de contemplation extatique.

Brève détente, que vient troubler à nouveau l'activité rythmique de la cohorte des thèmes du début, accompagnés cette fois du ricanement de clarinettes malveillantes. Reprise presque intégrale du développement initial, que Franck, malgré la liberté à laquelle le choix de son sujet paraissait pouvoir le convier, fait évoluer parmi les plus sages conventions tonales, y compris le traditionnel retour à la tonique pour la réexposition de la seconde idée.

Cependant, vers la fin, il introduit une modification importante de sentiment, se rapprochant en cela, comme nous l'avons déjà fait remarquer, de la pièce de vers de Hugo. Au lieu du crescendo primitif, c'est un diminuendo qui conduit à la péroraison, dans laquelle réapparaît, raccourci et dépouillé de son caractère pathétique, le motif ternaire qui fut le point culminant, le mobile essentiel de la composition. Et, dans l'envol furtif des arpèges du piano, se reposant derechef sur la sérénité reconquise d'accords majeurs à l'accent définitif, le cauchemar aboli s'efface et disparaît, hallucination qui rentre dans le néant.

Tel nous paraît être, en nous efforçant de retrouver sous les notes le sens d'un texte absent, le sujet du poème symphonique de César Franck, et nous sentons immédiatement pour quelles raisons il ne pouvait s'accorder entièrement au tempérament du compositeur.

Dans un ouvrage bien partial et peu sympathique, sur lequel nous aurons d'ailleurs à revenir, Camille Saint-Saëns dit ceci, qui malgré son caractère hostile ne manque pas de justesse : « Berlioz était plus artiste que musicien; Franck était plus musicien qu'artiste. Ce n'était pas un poète; le sens du pittoresque paraît absent de sa musique. » Le jugement est un peu court et il conviendrait de savoir si toute poésie est enfermée dans ce dilemme inattendu : être pittoresque ou ne pas être.

Mais il est hors de doute que c'était là, en effet, une lacune dans le

génie de Franck et que, s'attaquant à un sujet dont l'un des éléments devait être l'évocation musicale d'un monde fantastique et quasi démoniaque, il devait faiblir quant à la réalisation de cette partie. Il était hors des moyens de Franck de se pouvoir libérer, fût-ce pour la plus irréelle et la plus fantaisiste des descriptions, de la forte discipline des formes, des robustes règles de construction traditionnelle auxquelles, d'instinct et d'éducation, il reporte l'essentiel du pouvoir musical.

Nous tenons de source sûre qu'il lui est arrivé d'ignorer quelle serait la nature de sa prochaine composition, mais d'avoir à l'avance fixé les modulations qui la régiraient. C'est sur un plan idéal de cette sorte, dans lequel le souci de l'équilibre tonal prime l'inspiration rythmique ou mélodique proprement dite, que sont établis des chefs-d'œuvre comme la *Symphonie*, le *Quatuor* ou les *Chorals*. Ce n'est donc point une critique du procédé que nous entendons faire; les résultats en sont là, suffisamment éloquents et concluants, malgré l'opinion de Saint-Saëns. Mais une faculté si rare devait avoir sa contre-partie, et si les passages que nous pouvons, dans les *Djinns*, qualifier de religieux, bénéficient d'une disposition si naturellement favorable à leur caractère d'émotion et de ferveur, par contre les fragments consacrés aux évolutions des esprits, ceux qui devaient, en somme, créer l'atmosphère de l'œuvre, manquent de la hardiesse et de l'originalité d'idées et d'exécution qui eussent complété la réussite exceptionnelle d'une composition qui, dans les détails, reste remarquable.

L'écriture pianistique, surtout si on la considère dans les rapports de l'instrument soliste avec l'orchestre, est en effet, pour l'époque et en comparaison avec les tendances qui se font jour dans les pièces de concert contemporaines, de l'intérêt le plus neuf et le plus soutenu. Nulle part nous n'y rencontrerons ces formules déclamatoires ou ces vains étalages de virtuosité qui paraissaient liés au genre même. Sans chercher à retenir l'attention, sans alourdir la marche du discours musical, comme sans en interrompre la logique, ajoutant simplement à l'orchestre la ressource d'un élément sonore et poétique, la richesse d'un timbre supplémentaire, le piano se mêle à l'action musicale, participant avec une infinie souplesse à ses modulations de sentiment, transformant au besoin le caractère de sa technique pour souligner l'accent particu-

lier d'un passage plus significatif, passant avec l'aisance la plus naturelle de la vivacité ironique d'un trait ou d'un arpège à la ponctuation sensible d'une phrase mélodique.

Nous avons dit la beauté exceptionnelle du fragment pathétique où le chant non harmonisé du piano se détache sur le fond impressionnant d'un trémolo des cordes. Dans la page qui suit, il suffit qu'une série d'accords répétés se substitue au frémissement dramatique qui précédemment soutenait la mélodie et, subitement, c'est une transfiguration de caractère, une sorte d'exaltation confiante qui prend naissance. Certains passages de la partie de piano du *Quintette* avaient déjà, par des dispositions d'écriture semblables, fait connaître un sentiment analogue. C'est plus loin, le calme rayonnement de triples croches cristallines, dans les octaves supérieures du clavier, enveloppant d'une surprenante clarté lunaire la placidité nocturne des accords qui meurent à l'orchestre. C'est encore, au cours de la réexposition finale à la tonique, la fuite précipitée d'un dessin chromatique, inscrivant ses pointes acérées dans la stabilité tonale d'un dialogue expressif entre le soliste et l'orchestre.

D'autres exemples confirmeraient la vertu d'un semblable accord entre le moyen d'expression et la tendance descriptive de l'œuvre. Nous n'y insisterons pas, l'interprète attentif ne pouvant se méprendre sur le caractère de ces détails, ni méconnaître la qualité d'exécution qui leur convient.

Nous voudrions cependant signaler, et non seulement en ce qui concerne la technique pianistique des *Djinns*, mais d'une manière plus générale, la technique pianistique de Franck, la nécessité d'une étude spéciale du légato coïncidant avec les exigences expressives du jeu polyphonique.

Ses élèves, maintes fois, ont vanté les aptitudes remarquables de ses mains pour les écarts. Le fidèle portrait qu'a fait de lui Mme Rongier, et qui le représente à la tribune de son orgue, ne dissimule pas le caractère quelque peu anormal d'une disposition physique qui lui permettait aisément d'atteindre la douzième.

C'est là une particularité qui n'a pu manquer d'exercer son influence sur l'orientation de son style instrumental et qui, dans la plupart des cas, commande la véritable, nous dirions volontiers la seule difficulté matérielle de son œuvre.

Les *Djinns* sont dédiés à Mme de Serres qui, comme jeune fille et sous le nom de Caroline Montigny-Rémaury, avait connu de réels et mérités succès de pianiste. Franck écrivit lui-même la réduction à deux pianos qui parut le 15 février 1884, dans la collection Litolff, chez Enoch à Paris, précédant de dix ans l'édition de la partition d'orchestre.

La première audition de la version orchestrale eut lieu le 15 mars 1885, au Châtelet, sous la direction d'Edouard Colonne, et Louis Diémer étant au piano, au cours d'un concert dont la première partie était consacrée aux œuvres suivantes, présentées par la Société Nationale de musique : *Symphonie en ré mineur* de Gabriel Fauré, les *Djinns*, une *Orientale* pour orchestre, par Claudius Blanc, et la *Rapsodie d'Auvergne* de Saint-Saëns. *L'Art Musical* du 31 mars, dans le compte rendu qu'il consacre à cette séance, ne mentionne même pas l'œuvre de Franck et réserve son admiration pour la *Rapsodie d'Auvergne*, que, du reste, il appelle *Rapsodie Auvergnate*, et pour la brillante exécution de Diémer. Par contre, le *Ménestrel*, sous la signature de G. Mersac, publie les lignes suivantes, qui durent être bien douces au cœur de Franck, peu habitué à semblables appréciations : « M. L. Diémer a joué en artiste distingué la partie de piano dans un poème symphonique de M. César Franck, les *Djinns*, œuvre intéressante s'il en fut, par l'originalité simple des idées et la perfection admirable du style. En écoutant la belle déduction de ces développements et les curieuses sonorités produites par le mariage du piano avec l'orchestre, nous nous prenions à penser qu'il est triste vraiment de ne pas voir plus souvent figurer aux programmes le nom de cet éminent musicien, trop peu apprécié à l'heure qu'il est et qui restera néanmoins l'un des maîtres de notre époque. » (1)

***

Paul Valéry, écrivant sur Pascal et sur Léonard de Vinci, dénonce à diverses reprises la tendance d'esprit qui nous porte à confondre l'homme véritable qui a fait l'ouvrage avec l'homme que l'ouvrage fait supposer. Il

(1) L'accueil du public fut convenable, sans plus, et les applaudissements s'adressaient autant à l'interprète qu'au compositeur. Mais Franck, toujours prêt à considérer le moindre témoignage de sympathie comme une récompense qui excédait ses mérites, fut le premier à reporter le bénéfice de ce modeste succès sur Diémer. Et, l'allant féliciter au foyer du Châtelet sitôt la fin du concert, il lui promit de lui prouver sa gratitude en lui dédiant « une petite chose ». Les Variations symphoniques devaient être la petite chose en question.

nous laisse ainsi entendre qu'il y a dans le mécanisme intellectuel même qui consiste à donner corps à la pensée, la cause presque inévitable d'une déformation.

Nous ignorons si l'auteur de l'*Architecte* étend ce sentiment de défiance aux manifestations de la musique, de la perfide musique, ainsi qu'il la désigne quelque part.

Mais, si cela était, nous lui proposerions *Prélude*, *Choral* et *Fugue*, en exemple de la surprenante fidélité avec laquelle un art, cependant, et par définition, fuyant et insaisissable, le seul qui puisse exprimer l'inexprimable, comme dit Gœthe, peut refléter l'essentiel d'une sensibilité et même d'un caractère. Peu nombreuses à la vérité sont les œuvres musicales qui laissent ainsi deviner, et par un accent aussi direct, l'homme au travers de l'artiste. Et nous aurions vite fait le tour des plus évidentes, qui se rejoignent au travers des siècles, en nommant un *Stabat* de Palestrina, un *Dialogue* de Schütz, une *Fantaisie chromatique* de Bach, ou la touchante *Passion selon saint Jean*, plus proche sans doute du cœur du cantor de Leipzig que la plus belle *Passion selon saint Matthieu*, le *Requiem* de Mozart, le *XIII*e *Quatuor ou la Sonate op.* 110 de Beethoven, une *Fantaisie* de Schumann, une *Ballade* ou un *Nocturne* de Chopin. Ce sont là des pages qui confessent mieux leurs auteurs, et avec une plus émouvante sincérité, une plus saisissante vraisemblance que les plus véridiques effigies ou les biographies les plus attentives. Pour qui est anxieux de se figurer une juste image de Franck, de pénétrer la chaleureuse simplicité de ses aspirations, d'explorer son âme, tout à la fois lucide et naïve, réfléchie et enthousiaste, de connaître la certitude confiante, l'élan généreux de sa foi, — davantage un sentiment qu'une doctrine, a-t-on pu dire avec bonheur, — il n'a qu'à se pencher sur l'inestimable chef-d'œuvre, à en interroger l'harmonieux et grave développement. Il y trouvera le « reflet direct, le prolongement naturel, l'expression à peine transposée de la personne morale qui l'a conçu et réalisé ».

Nous savons que l'idée première de Franck, esquissant le plan de l'œuvre qui allait devenir, tant par la forme que par le fond, la plus importante de ses compositions pianistiques, était de rappeler à l'attention des musiciens, la disposition classique du *Prélude* et de la *Fugue*, à peu près délaissée

depuis les splendides réalisations de Mendelssohn. Il voulait ainsi démontrer que l'ancestral enchaînement sur la logique duquel s'était appuyé pendant près de deux cents ans, un monde de musique, n'avait rien perdu de ses vertus et que l'expression instrumentale contemporaine pouvait, sans rien négliger de ses plus récentes acquisitions techniques, se réclamer d'un mode de composition que seule une scholastique revêche avait figé dans l'attitude inerte d'un exercice d'élève.

Ce ne fut que plus tard, et au cours de son travail, nous apprend M. d'Indy, qu'il accueillit l'idée de relier le *Prélude* et la *Fugue* par un *Choral* dont l'esprit mélodique planerait au-dessus de toute la composition. Trait de génie, qui humanise et attendrit une forme naturellement austère et qui, sans lui rien retirer de sa dignité innée, lui confère ce pouvoir émotif, cette vibration latente du sentiment par quoi l'œuvre de Franck établit sur nous son pathétique et irrésistible ascendant.

Jean-Sébastien Bach, qui semble avoir tout pressenti des ressources de la musique, avait déjà entrevu la nécessité d'un équilibre expressif capable d'assurer la dépendance de ses *Préludes*, ou de ses *Toccatas* et des *Fugues* qu'ils précèdent, soit par l'opposition calculée de rythmes et de mouvements qui se complètent par leur contradiction même, soit, au contraire, par une extrême concordance de caractère. En adoptant le principe d'unité qui régit son œuvre, Franck n'aurait donc fait que développer une conception antérieure, s'il n'y avait ajouté cette innovation féconde en conséquences, à savoir l'emploi d'un seul motif générateur commun aux trois parties, puis à partir du *Choral*, l'appoint d'un second thème, de sentiment différent, qui répond ou se superpose à l'argument cyclique initial.

Il introduit ainsi, par la confrontation de deux idées dans une forme jusqu'alors exclusivement unitaire, — nous faisons naturellement abstraction de la *Fugue* à double sujet, qui procède d'un tout autre point de départ, — un élément de conflit lyrique analogue à celui qui détermine le drame de la *Sonate* et de la *Symphonie*.

Nous ne saurions prétendre à mieux analyser, ni sous une forme plus concise le plan musical de *Prélude, Choral et Fugue*, que ne l'a fait M. d'Indy. Nous lui laissons la parole.

« Le *Prélude* reste dans le moule classique de l'ancien prélude de *Suite*. Son thème, unique, s'expose à la tonique, puis à la dominante, et se termine suivant l'esprit beethovénien, par une phrase qui donne au thème un sens encore plus complet. Ce *Choral*, en trois parties, oscillant de mi bémol à ut mineur, offre deux éléments distincts : une superbe phrase expressive présageant et préparant le futur sujet de la fugue, et le *Choral* proprement dit, dont les trois paroles, pour ainsi dire prophétiques, se déroulent en volutes sonores dans une calme et religieuse majesté.

« Après un intermède qui nous ramène de mi bémol mineur à si mineur, ton principal, la fugue vient présenter ses successives expositions après le développement desquelles rentrent le dessin et le rythme de la phrase complémentaire du prélude; le rythme seul persiste et accompagne une reprise très mouvementée du thème du choral, puis c'est, bientôt après, le sujet de la fugue qui entre lui-même au ton principal, en sorte que les trois éléments de l'œuvre se trouvent réunis en une superbe péroraison. »

Moins généreusement inspiré est le commentaire que Saint-Saëns consacre à l'œuvre de Franck dans ce fâcheux opuscule qui a nom : « Les idées de M. Vincent d'Indy », et dont nous avons déjà cité un extrait en parlant des *Djinns*. Voici ce qu'il dit de la pièce qui nous occupe : « Morceau d'une exécution disgracieuse et incommode, où le *Choral* n'est pas un choral, où la *Fugue* n'est pas une fugue, car elle perd courage dès que son exposition est terminée, et se continue par d'interminables digressions qui ne ressemblent pas plus à une fugue qu'un zoophyte à un mammifère, et qui font payer bien cher une brillante péroraison. »

Pour « disgracieuse et incommode » qu'elle soit, l'exécution de *Prélude, Choral et Fugue* n'ouvre pas moins au pianiste qui l'entreprend un champ bien vaste de méditations et de l'ordre le plus attachant. Elles ont trait, tant au véritable caractère, à l'expression juste qu'il convient de lui donner qu'aux difficultés techniques qu'elle suscite. Un véritable interprète ne saurait, sans méconnaître grandement ce qui constitue la neuve beauté de ces pages, se borner à n'en assurer que ce que nous pourrions appeler la traduction architecturale.

Franck ne considère jamais cet élément de l'œuvre que l'on nomme

forme, que comme la partie corporelle de « l'être-œuvre-d'art », destinée à servir d'enveloppe apparente à l'idée, qu'il qualifiait lui-même d'âme de la musique. Mais, cette conception, pour une génération de pianistes enclins à lire les notes au travers d'une sensibilité avivée par la fréquentation trop exclusive des œuvres romantiques, ne risque-t-elle pas de provoquer une déclamation exagérément sentimentale?

Une grande artiste contemporaine, qui a consacré à l'interprétation des œuvres de Franck le meilleur de son talent et de son cœur, Mlle Blanche Selva, a fait remarquer avec infiniment de justesse que l'ondulation rythmique franckiste n'est en rien assimilable au rubato et qu'elle naît de l'émotion, non du caprice.

L'effusion lyrique de Franck, en effet, toute généreuse et libre qu'elle soit, n'a pas le goût de confidence personnelle qui emplit le précieux abandon de Chopin ou de Schumann.

Elle est objective, et, soutenue par un fort instinct classique, tend à généraliser le sentiment qui l'anime.

Les nombreux fragments qui, principalement dans le *Prélude* et dans l'intermède qui relie le *Choral* à la *Fugue*, sont indiqués comme devant être interprétés avec une certaine fantaisie, ne sauraient donc s'accommoder d'une exécution trop personnelle, d'une amplification dramatique trop accusée. Ils font corps avec l'œuvre dont nous venons de souligner le haut principe d'unité. Une saillie expressive disproportionnée et la ligne idéale qui cerne l'ensemble de la composition est brisée. C'est là un écueil aussi redoutable que pourrait l'être une incompréhensive rigidité de mouvement. Mais si l'impression recherchée, et surtout, produite par l'interprétation de ces passages, est celle d'une profonde aspiration vers l'éternel et le divin; si, de la douloureuse cantilène, cellule organique, thème essentiel de l'ouvrage qui, par deux fois dans le prélude, précipite sa supplication, naît, par un insensible retour au temps initial sur les quatre mesures qui suivent, la tremblante lueur d'un espoir interrogatif; si les silences qui coupent, dans l'intermède, les amorces de la *Fugue*, s'emplissent, sans préméditation volontaire et trop sensible, d'une signification anxieuse et dolente, alors l'indépendance rythmique souhaitée par Franck prend son expression exacte, l'idée redevient vraiment, selon son vœu, l'âme de la musique.

L'exécution du sublime *Choral*, par contre, ne prête à aucune ambiguïté. Son caractère s'impose, dès la première lecture, par la simplicité de l'émouvant dialogue qui s'établit entre les deux motifs sur l'alternance symétrique desquels il est basé. Nous en pourrions définir ainsi le sens symbolique, en étant assuré de ne point trahir la pensée de Franck : un premier élément, en marche, caractérisé par un dessin mélodique de croches, douloureusement chromatique, entrecoupé de syncopes et dans lequel se perçoit l'infatigable plainte, l'éternelle imploration d'une humanité en quête de justice et de consolation. Puis la réponse, par trois fois donnée, progressant du mystère de la révélation jusqu'à l'éblouissante vision de la certitude du second élément, de ce rythme presque statique de noires solennelles ponctué d'harmonies diatoniques, par lequel se manifeste la parole divine. C'est là une paraphrase irrésistiblement éloquente de tout ce que représente le cri de Polyeucte : Je vois, je sais, je crois, je suis désabusé.

Nous trouverions dans l'admirable fugue en mi mineur de Mendelssohn, composée au chevet d'un ami mourant ; dans son ouverture de l'oratorio *Elie*, dont le caractère de pressante supplication s'appuie exclusivement sur l'utilisation expressive du style fugué, ou encore chez Liszt, soit dans le début des *Variations sur Weinnen Klagen*, ou dans le passage de la *Dante-Symphonie* qui dépeint l'incertitude angoissée des âmes du purgatoire, les accents précurseurs de la *Fugue* par laquelle Franck couronne magnifiquement son chef-d'œuvre pianistique.

Et pour ne citer qu'un exemple chez Beethoven — qui, du moment qu'il conçoit la *Messe en ré*, écrasant et surhumain testament musical, se sent si invinciblement attiré par la richesse intérieure d'un procédé qui répond si parfaitement à son besoin d'abstraction et de condensation spirituelle qu'à dater de cette époque, il n'est pour ainsi dire point d'œuvre à laquelle il ne l'incorpore ; — la fugue, d'une expression si fervente qui termine l'op. 110, avec la déchirante interruption de l'*Arioso dolente*, qui la coupe d'un sanglot irrépressible, ne donne-t-elle pas, comme la fugue de Franck, le sentiment qu'elle émane d'une nécessité psychique plus encore que d'un principe de composition musicale ?

Cependant, si la conclusion de *Prélude, Choral et Fugue* s'identifie par

la similitude de sentiment à ces manifestations éminentes du pouvoir émotif de la fugue, du moins échappe-t-elle à toute idée d'assimilation et d'imitation par l'indépendance logique de sa structure. Saint-Saëns l'a fort bien dit, qui n'y a rien compris : cette fugue n'est pas une fugue. Sans doute, l'exposition, les entrées successives des quatre parties ont-elles la rigueur nécessaire et le développement qui suit s'inspire-t-il des plus parfaits modèles du genre. Mais on sent à une sorte de frémissement intérieur de la phrase musicale que le sujet même de la fugue ne comporte pas en soi son aboutissement et sa propre fin, qu'il se meut dans une telle atmosphère de douloureuse contrition, d'immatériel désir, qu'il sera nécessaire qu'une intervention quelconque le délie de son tourment. Aussi, quand après l'adjonction du rythme en triolets de croches qui précipite son inquiétude et l'exaltation du crescendo qui le conduit jusqu'au paroxysme d'un véritable cri d'angoisse et de supplication, le doux et consolant thème du *Choral* apparaît à nouveau, enveloppé du murmure liquide des harpes célestes, est-ce pour nous, qui venons d'être les témoins d'une affliction si persévérante, une telle impression de détente, de calme reconquis, que l'exaltation qui mêle dans la péroraison les voix triomphantes proclamant le verbe, aux frémissements d'airain des cloches jubilantes, nous apparaît comme le retentissement de notre propre émotion.

C'est là, en effet, une conséquence que ne prévoient ni les traités de contrepoint, ni les musiciens trop appliqués aux règles. Mais il est vrai qu'ils ne sont pas tenus de prévoir le génie. Et c'est bien du génie, et du plus pur qui se puisse imaginer, que procède cette œuvre d'art admirable, grave et noble expression d'une âme chrétienne altérée de son Dieu, et qui, par delà la qualité incomparable de la musique, rejoint un sentiment d'ordre universel et se fait le douloureux écho des aspirations et des désirs humains vers un idéal consolant et glorieux.

Prélude, Choral et Fugue fut édité en 1884, de même que les *Djinns*, dans la collection Litolff, chez Enoch. Il est dédié à Mlle Marie Poitevin (depuis Mme G. Hainl), qui en fut l'interprète, lors de la première audition chez Pleyel, au concert de la Société Nationale de Musique du 25 janvier 1885. Mais le manuscrit, qui a été récemment offert en hommage à Sa Majesté la Reine des Belges, porte à l'endroit de la dédicace

les traces d'un grattage qui laisserait supposer que ce nom n'était pas le premier auquel César Franck avait songé (1).

Les plus récentes éditions seules ayant fait disparaître une faute qui a subsisté pendant près de quarante ans dans tous les tirages antérieurs, nous croyons devoir la relever ici. Il s'agit de la dernière croche de l'avant-dernière mesure du *Choral*, un *fa* en clef de sol, que la présence d'un bémol à un *fa* précédent, — exactement le *fa* qui se trouve sur la seconde croche de la même mesure, — faisait interpréter comme étant tributaire du même accident. Un exemplaire corrigé par Franck, que nous avons le privilège de posséder, nous a permis, voici longtemps, de signaler cette erreur. Le dernier *fa* est naturel et rejoint par un intervalle de seconde majeure, et non de seconde mineure, le mi bémol qui termine le *Choral*.



Il en est de certaines œuvres qui vous tiennent à cœur, comme de certains êtres aimés. On hésite à s'interroger sur les raisons qui vous les font chérir « at first sight », redoutant sans doute d'un examen trop lucide, la possible rencontre d'un motif de désillusion. Tel était notre état d'esprit en entreprenant, pour cette étude imprudemment engagée, l'analyse de la composition de Franck que nous avons le plus jouée et dont nous avons eu la joie d'être, dans la plupart des villes de l'ancien et du nouveau continents, l'interprète toujours enthousiasmé, à défaut d'autres mérites.

Les *Variations symphoniques* s'étaient imposées à nous, irrésistiblement et sans esprit aucun de contrôle, lorsque, jeune disciple de Louis Diémer, auquel l'œuvre est dédiée, celui-ci, à l'occasion d'une répétition impromptue, nous fit déchiffrer la réduction de l'orchestre sur un second piano. Un nouvel horizon musical s'offrait à notre admiration, jusqu'alors limitée par la rigueur sans doute bienfaisante de nos études, à de moins hautes expressions de la forme concertante, et nous n'avions eu de répit que notre maître ne se rendît à

(1) Nous tenons cependant de M. d'Indy que l'œuvre fut expressément conçue à l'intention de Mlle Poitevin.

notre désir et ne consentît à nous laisser travailler la partie de soliste de l'œuvre qu'il venait de nous révéler.

C'est sans même avoir songé à revenir sur cette impression première, sur cette emprise immédiate et totale, que pendant nombre d'années nous avons tenté de communiquer à notre tour la pensée qui nous avait subjugué. Dans ces conditions, parler d'une œuvre ainsi née à notre amour, nous appliquer à en surprendre, puis à en décrire les beautés, c'était nous exposer à détruire un cher sortilège, risquer de voir s'évanouir un mystérieux et noble enchantement dont toute notre carrière avait été illuminée; c'était, en quelque sorte, à la manière redoutable des enfants, essayer d'ouvrir notre admiration pour voir ce qu'il y avait dedans.

Nous sortons de cette épreuve infiniment rassuré dans notre tendresse instinctive et fortifié dans notre dévotion, heureux de pouvoir nous inscrire en faux contre cet aphorisme, d'ailleurs charmant, d'un auteur du XVIIIe siècle, que c'est aimer bien faiblement que de pouvoir dire pourquoi l'on aime. Les *Variations symphoniques*, si elles ne relèvent pas d'un aussi puissant idéal que *Prélude, Choral et Fugue*, que le *Quatuor* ou que le premier mouvement de la *Symphonie*, sont à coup sûr, et avec la *Sonate* pour piano et violon, la plus parfaite des réalisations artistiques de Franck.

Nous ne disons pas la plus belle, mais la plus lucide et la plus achevée.

Ici, l'équilibre, la proportion sont d'une justesse admirable. Le rôle du piano, par rapport à l'orchestre, est conçu avec une telle entente de ses ressources, un si rare souci de ses limites; l'accord ou la lutte des timbres s'établissent dans un tel sentiment de spontanéité, avec un accent si sobre et si sûr que, à mesure que l'œuvre se déroule, on se persuade davantage que la musique qui s'y inscrit n'a pas seulement rencontré dans la combinaison du soliste et de la symphonie son plus heureux, mais encore, son unique moyen d'expression.

Cette constatation pourrait, il est vrai, ne s'appliquer qu'à la perfection du métier employé par Franck pour traduire sa pensée musicale. Un examen plus attentif va nous convaincre de la singulière qualité de cette pensée.

Le principe de la variation a été le premier et le plus naturel phénomène de l'ornementation musicale, du moins en ce qui concerne le style instrumental. Avant que le développement ou la réexposition des thèmes, le rappel stimulant de leur élan rythmique, les colorations diverses que leur prêtent les modulations n'aient vivifié et enrichi de leur satisfaisante logique la marche du discours musical, le plus simple procédé de renouvellement d'une idée mélodique s'appuyait sur un artifice de fioritures et de diminutions qui ne laissait pourtant pas de reproduire scrupuleusement la ligne originale du dessin proposé. Car, ainsi que le recommande Sébastien de Brossard dans son *Dictionnaire de musique*, le premier en date des ouvrages de ce genre, il faut « qu'on puisse toujours reconnaître le fond de cet Air, que l'on nomme le Simple, au travers pour ainsi dire de ces enrichissements, que quelques-uns nomment Broderies ».

J.-J. Rousseau, indifférent, comme on sait, aux manifestations de la musique instrumentale, se borne à la fin du XVIII[e] siècle à repoduire la définition et le conseil de Brossard. C'est selon ce système de redites et de figuration surajoutée, que les clavecinistes nommaient « double », et qui trouvait également son application dans les Chaconnes et les Passacailles, mais alors en se contraignant plus particulièrement à l'étroit respect des enchaînements de la basse, que sont établis les innombrables airs variés qui s'échelonnent sur quelques siècles.

Musique toute pleine « d'industrie et doctrine », ainsi que le constate déjà mélancoliquement un théoricien du XVII[e] siècle, procédé qui, par sa simplicité même, ne devait que trop aisément dégénérer en formule conventionnelle et qui, loin d'amplifier les qualités de différents ordres qui pouvaient se trouver en puissance dans le motif initial, tendait au contraire à les stériliser, à en épuiser la substance, tout en engendrant une monotonie tonale ou rythmique que les agréments les plus ingénieux, la décoration sonore la plus fleurie et la plus plaisante ne parvenaient point toujours à dissimuler.

Une fois encore, il nous faut aller chercher dans l'œuvre de J.-S. Bach, l'infraction de génie qui libère et transfigure la méthode et les trente *Variations* pour clavecin à deux claviers, connues sous le nom de *Goldberg Variationen*, mettent en œuvre, avec une sereine audace, les bien-

faisantes ressources d'un vivifiant contrepoint. Si elles ne s'écartent point encore résolument des données du problème, tel que nous venons de le voir définir par Brossard et Rousseau, du moins elles annoncent et préparent les prodigieuses *trente-trois Variations sur un thème de Diabelli* que Beethoven, un siècle plus tard, lancera comme un défi à la tête de ses contemporains, ou les *Etudes symphoniques en forme de Variations* que Schumann, pour en marquer le sens et la portée, songe un instant à intituler Variations pathétiques. Vastes et généreuses constructions, nourries d'invention, d'ardeur, d'imprévu, fertiles en splendides licences et dans lesquelles le thème, loin de demeurer l'essentiel, le centre d'intérêt de la composition, paraît n'en être plus qu'une sorte d'élément-prétexte que chaque variation tend à éliminer au profit d'une nouvelle proposition plus riche et plus neuve. Franck devait aller plus loin encore que ses illustres devanciers dans cette voie d'émancipation, et les *Variations symphoniques* comportent de profondes, d'inestimables modifications de la forme consacrée, tant dans son objet que dans ses conditions.

Dans son objet, par l'élection d'un thème à double sujet, dont chaque élément, situé à la base d'un développement qui lui est propre, détermine à son tour, au travers de la composition, le double afflux de courants expressifs de caractère opposé, qui l'animent et la fertilisent. Dans ses conditions, par l'adjonction de l'orchestre au piano, précieux enrichissement du point de vue de la couleur et de la variété, et par la suppression du régime de la variation-compartiment dont la rigidité indifférente fait place à l'animation flexible d'un organisme cyclique parfaitement assoupli et cohérent.

A la vérité, Liszt, dans ses *Variations sur le Dies Irae*, publiées sous le titre de *Toten Tanz*, avait déjà laissé pressentir les ressources d'une telle conception, mais sans avoir réussi à se libérer totalement d'un formalisme assujettissant.

Dès le début des *Variations symphoniques*, et sous couleur d'introduction, Franck propose le conflit entre les deux éléments de son thème : rythme véhément, presque agressif du quatuor auquel répond la supplication mélodique du piano. De suite, la tendance générale du morceau est créée, qui dans ses déductions. sollicitera davantage notre sensibilité que notre intelligence. Grâce à cette controverse initiale de sentiment, issue de l'exemple beethovénien, et qui sera le principe vital de son œuvre, César Franck nous

oriente dans le sens d'un développement dramatique où nous verrons tour à tour ces deux éléments s'affronter ou s'unir, s'opposer ou se fondre, sans rien abandonner de leur individualité première.

Génial point de départ qui nous rend les confidents d'un débat pathétique, là où nous eussions pu n'être conviés qu'au plaisir ingénieux de la combinaison; attestation nouvelle du puissant don constructif dont les manifestations inventives justifient la phrase de ce Grétry que Franck chérissait : « ce n'est qu'à l'homme familiarisé avec la règle qu'il est quelquefois permis de la violer, parce que lui seul peut sentir qu'en pareil cas la règle n'a pu suffire. »

Suivons maintenant la progression de cette idée génératrice et sa répercussion sur la marche de l'œuvre.

Après les quelques mesures en forme d'introduction dialoguée dont nous venons de parler, le quatuor, en pizzicato, introduit le sujet en rythme ternaire, tel qu'il sera formulé quelques pages plus loin par le piano. Mais il n'intervient ici qu'à titre d'ébauche et se trouve séparé de son exposition définitive par un important récit à quatre temps de l'instrument soliste, émouvante paraphrase du second élément de l'introduction.

Un crescendo d'orchestre ramène l'orageuse atmosphère du début et prépare le touchant épisode où, tel Orphée tentant d'amollir le courroux des Furies, le piano, suppliant, se heurte à l'inexorable refus que traduit un farouche unisson des cordes, par trois fois répété. Le quatuor s'adoucit pourtant, ainsi que dans le mythe, les gardiens du Tartare, devant la persuasive insistance de la palpitante mélodie. Un enchaînement modulant, d'une délicatesse et d'une sensibilité infinies, nous conduit alors à la véritable exposition du thème, chastement formulé par le piano, dans un sentiment de pénétrante mélancolie. Les deux éléments que jusqu'à présent nous n'avons connus que dissociés, opposés l'un à l'autre, se réunissent ici et se complètent dans un sentiment de commune et pacifiante tendresse.

Les deux variations enchaînées qui suivent, épousent fidèlement les contours mélodiques du sujet ainsi défini, et soulignent ce caractère de réconciliation, tout en évoluant insensiblement vers l'altière modulation en ré majeur qui groupe les forces de l'orchestre pour un nouvel état du thème, cette fois, lumineux et rythmique. Le piano prend sa part d'une animation qu'il souligne de l'éclat de ses dessins en octaves, s'associe à cet élan d'exaltation chaleu-

reuse qui, par moments, atteint l'accent héroïque. Puis le rythme se tempère, les sonorités s'atténuent et grave, consolante, la voix émue des violoncelles s'empare du thème qui, jusqu'à l'entrée du finale, servira de basse au frémissement extatique des doubles croches du soliste. C'est là un instant d'inexprimable recueillement, en quelque sorte d'immobilité musicale et de temps suspendu et qui semble libérer en nous de vagues et irrésistibles aspirations dont on ne sait au juste si elles sont pleines de larmes ou d'espoir, de regret ou d'attendrissement.

« D'où me vient, ô mon Dieu, cette paix qui m'inonde? » dira le poète qu'une semblable émotion conduit aux mêmes confins du mystère et de la révélation. Nous ne connaissons dans toute la musique que bien peu de pages comparables à celle-ci. Il n'en existe pas dans l'œuvre de Franck, même dans les compositions d'essence religieuse, qui s'inspirent d'un sentiment plus élevé.

De même que Beethoven dénoue l'ineffable péroraison des variations du *Trio à l'archiduc*, par la cassure volontaire d'un banal accord de septième qui nous rejette brusquement de l'infini dans le délimité, Franck nous ramène à la réalité, après l'épisode dont nous venons de parler, par le plus innocent, mais sans doute le plus efficace des artifices modulants. Succédant au dessin chromatique du piano qui s'évanouit dans l'atmosphère imprécise des tenues du quatuor, il suffit qu'un simple trille de dominante à découvert passe du mineur au majeur, pour déterminer une évolution totale de sentiment et pour créer l'impression d'allégresse qui va dorénavant s'imposer jusqu'à la fin de l'ouvrage. Les bois amorcent sur un rythme alerte, bientôt rehaussé du chatoiement des accords alternés du piano, une nouvelle version fragmentaire du premier élément du thème, de celui que nous eussions pu dénommer principe actif, cependant que de leur côté les basses du quatuor s'emparent du second élément, ou élément expressif, qu'elles proposent au joyeux rebondissement d'archets délibérément optimistes. Il n'y aura plus place désormais, dans cette dernière variation en forme de finale, la plus développée de toutes, que pour les accents d'une heureuse animation.

On a pu, de bonne foi, et même des franckistes convaincus s'y sont employés, critiquer la soudaineté de cette transition, déplorer que sous son nouvel aspect le thème ne parût en désaccord trop marqué avec les pages qui

précèdent. On a dénoncé la familiarité rythmique de ce passage, regretté l'embourgeoisement harmonique qui, paraît-il, s'y fait jour.

Bien loin de nous décevoir ou de nous surprendre, la franche décision, la spontanéité généreuse du finale nous paraît au contraire l'élément indispensable à l'équilibre d'un plan d'ensemble qui est à l'origine de l'œuvre et sur lequel nous aurons à revenir. Et il nous semble que tout autre développement n'aurait pas, de même manière, assuré la diversité, ni complété le sens de la progression expressive qui régit la composition. Au reste, en admettant la faiblesse passagère de quelques mesures, du moins par rapport à la qualité exceptionnelle de l'épisode antérieur, de quelles joies nouvelles, de quel enrichissement de couleur, cette modification soudaine de l'atmosphère ne va-t-elle pas devenir le prétexte au cours du développement qui suit? Qu'on se reporte à l'éloquente affirmation du dessin en octaves par lequel le piano prend à nouveau la direction du récit musical à la suite des mesures que nous venons de citer; qu'on étudie l'ingéniosité et l'éclat de la vive figuration en triolets qui s'établit sur la répétition du motif initial, les bois étant cette fois remplacés par le quatuor en pizzicato; qu'on se laisse convaincre par la chaleur pressante du divertissement dans lequel les accords du piano répondent au dessin des basses reproduisant le thème, et l'on admettra peut-être avec nous que la familiarité de la nouvelle argumentation employée par Franck pour la dernière partie de son œuvre ne semble point faire obstacle à son développement, et que celui-ci témoigne même d'une singulière force d'impulsion communicative.

Faisant suite au bref tutti modulant et tumultueux qui laisse en suspens cette première partie du finale sur l'interrogation de deux accords vigoureux, le piano ouvre une parenthèse de sentiment et de rythme en introduisant, dans la tonalité jusqu'alors inentendue de mi bémol majeur, le dispositif ternaire d'une paraphrase tendrement exaltée du second élément du thème. La flexibilité capricieuse, l'ardeur chastement sensuelle de cette nouvelle cadence contraste incidemment avec la franchise caractéristique du mouvement général et constitue l'heureuse détente qui donnera un regain de signification active et précise à la reprise du rythme biniaire initial que la flûte, puis les violons insinueront à nouveau sous l'élégante ornementation du piano. La première moité du finale se réexpose ensuite à la tonique, selon la classique formule,

jusqu'à la triomphante conclusion du plus vivant et du plus varié des ouvrages pianistiques de Franck.

Nous souhaiterions que cette analyse bien imparfaite ait néanmoins permis de reconnaître dans l'enchaînement des variations la présence des trois états poétiques différents dont la succession assure le développement du plan d'ensemble auquel nous faisions précédemment allusion. Chacun d'eux représente un groupe de variations de caractère distinct et qui se peut aisément délimiter. Le premier, de sentiment nettement pathétique, nous conduit sous forme d'introduction, jusqu'à l'exposition complète du thème pour le piano, c'est-à-dire jusqu'à l'allegretto quasi andante. Le second, véritable noyau musical des variations proprement dites, s'étend de là jusqu'au finale, évoluant parmi les plus éloquentes modalités expressives, passant de la sérénité attendrie à la contemplation religieuse après avoir momentanément touché à l'enthousiasme. Le troisième comprend le finale dont nous venons de dire l'accent de joie convaincante et définitive. C'est de la mise en valeur sensible et intelligente de ces trois grandes divisions que nous paraissent devoir dépendre l'intérêt et la qualité de l'interprétation; c'est à rendre pleinement intelligible la logique expressive de cette construction que devront s'employer soliste et conducteur. Car, de même que pour les *Djinns*, encore qu'ici le rôle du pianiste soit plus important, il ne peut s'agir pour lui que d'une intime collaboration avec l'orchestre, les distances étant heureusement abolies dans ces deux œuvres qui, pendant un temps et suivant une mode, avaient paru séparer le virtuose de la musique.

Non pas cependant que dans les *Variations symphoniques*, il ait à renoncer aux ressources de la technique, car les détails d'écriture y abondent, qui donnent à celle-ci l'occasion de s'exercer et de la façon la plus attachante. Et, au risque même de nous répéter, nous ne pouvons résister au désir de revenir sur quelques passages de la partie de piano, dont la facture exceptionnelle sert si magnifiquement la beauté de la pensée musicale qui s'y inscrit.

Tout d'abord, nous voudrions souligner le bonheur de la disposition instrumentale qui, dès les premières mesures, confronte la sonorité suppliante du piano à l'accent haineux du quatuor.

Beethoven, dans l'*adagio* du *Concerto en sol*, avait de même renversé

les rôles traditionnels, laissant à l'instrument percutant la conduite de la mélodie douloureuse, lui opposant, par contre, la rigidité menaçante du rythme des archets. Similitude d'idée et de réalisation trop frappante, certes, pour n'être que le résultat d'une rencontre fortuite. Mais, pour tout autre que Franck, pareil modèle pouvait n'être qu'inimitable et la ressemblance ici n'a point goût de plagiat, tant on la sent occasionnée par une impérieuse nécessité expressive, et tant la nouvelle formule dénote d'éloquente sincérité. Puis, c'est le large récit, amplifiant noblement le sujet initial, et dans lequel, grâce aux vibrations produites par les remous sonores de l'accompagnement qu'entretiennent et prolongent un généreux emploi de la pédale, les octaves de la partie supérieure acquièrent une puissance pénétrante inattendue dans ce registre du piano. C'est ensuite, entre le soliste et le quatuor, immédiatement après l'exposition du thème dans sa version ternaire, le dialogue de sonorité si tendre et si mélancolique; cette chaste intimité mélodique que ne rompt pas l'échange des timbres et que diversifie sans la troubler, dans la variation suivante, la chute cristalline des accords du piano sur le dessin des violoncelles.

C'est encore, dès l'apparition du battement en doubles croches qui active l'allure générale, la ligne frémissante des tierces chromatiques ascendantes qui s'inscrivent nerveusement aux pouces des deux mains. Puis, plus loin, la sensible figuration en sextelets, presque à la manière de Schumann, qui accompagne d'une constante ondulation de majeur en mineur, la méditative réexposition du thème par les violoncelles.

Et, enfin, le calme, l'indicible bercement de ces arpèges divisés entre les deux mains, dont la sonorité s'immatérialise à mesure que de mystérieuses modulations les entraînent vers les régions suraiguës du piano et paraissent les diluer dans l'inaccessible.

Nous avons déjà signalé le caractère inventif de la plupart des combinaisons pianistiques du finale; nous n'y reviendrons que pour insister sur le bonheur de la disposition instrumentale qui, dans le passage intermédiaire en mi bémol, mélange à la trame légère de croches effleurées, les inflexions d'une persuasive mélodie.

Il va de soi qu'à l'audition ces détails ne sauraient compter pour eux-mêmes et que leur intérêt particulier demeure entièrement subordonné à celui de la conception d'ensemble. Il n'y a pas place dans l'interprétation d'une

œuvre aussi parfaitement sobre et humaine pour des gentillesses de virtuose. Mais le respect ne commande pas davantage une exécution incolore et réticente et la vérité nous paraît de savoir concilier la dignité et l'initiative, de s'y réclamer à la fois de la logique et de l'imagination.

La première audition des *Variations symphoniques* eut lieu Salle Pleyel, le 1er mai 1886, à l'annuel concert d'orchestre de la Société nationale, Louis Diémer étant le soliste. *Le Ménestrel* du 9 mai, sous les initiales F.-N. en rend compte de la manière suivante qui n'était pas fort compromettante : « Dans ce morceau, l'idée, d'une exquise fraîcheur et d'une distinction rare, est rehaussée par tous les artifices d'une facture habile et savante. » Puis, le 30 janvier de l'année suivante, Franck les inscrit au programme du concert de ses œuvres, organisé au Cirque d'hiver, par les soins de ses élèves.

La première partie, sous la direction de Pasdeloup, était composée du *Chasseur maudit*, des *Variations symphoniques*, de la deuxième partie de *Ruth*, et des airs de ballet de *Hulda*. Franck dirigeait ensuite des fragments des *Béatitudes*. Un malheureux accident, un faux départ de l'orchestre, d'aucuns disent une erreur du chef, compromit l'exécution des *Variations*, dont il fallut interrompre, puis recommencer le finale. Doolmetsch, dans le *Ménestrel* du 6 février 1887 (ce journal fut vraisemblablement le seul de l'époque qui enregistra sans hostilité trop manifeste les manifestations de l'activité musicale de Franck), parle d'abord du *Chasseur maudit*, puis il ajoute: « Venaient ensuite des *Variations symphoniques* pour piano et orchestre dans lesquelles le piano nous a paru jouer un rôle bien effacé, malgré toute la virtuosité déployée par leur excellent interprète M. Louis Diémer », ce qui constitue, à la vérité, une impression plutôt contradictoire. Cependant, il tempère des réserves supplémentaires que nous n'avons ni le goût, ni la place de reproduire, par cette constatation qui reflète bien, dans sa banale platitude, le sentiment moyen du public d'alors, public duquel, hélas, les musiciens n'étaient point tous exclus : « Que l'on goûte plus ou moins la poétique de l'art de César Franck, il faut reconnaître à ce musicien une science considérable, en même temps qu'une probité artistique qui ne dément jamais la moindre recherche de l'effet banal. »

On s'est avisé depuis qu'il y avait même quelque chose de plus que cela dans l'œuvre de ce musicien.

Les *Variations symphoniques*, composées en 1885, furent éditées chez Enoch en mars 1886, sous la forme d'une réduction pour deux pianos. La version orchestrale ne parut qu'en février 1894.

De même que dans *Prélude, Choral et Fugue*, une faute subsiste encore dans l'édition pour deux pianos. Le trille de la main gauche, dans la partie du soliste, au début du finale, doit s'ajouter à celui de la main droite sur la troisième mesure du C et non sur la cinquième.

De la même année 1885 date également la composition d'une *Danse lente* pour piano, destinée à l'Album du Gaulois, dans lequel elle paraît en 1886. C'est une pièce agréable et sage, qui ne nécessite aucun commentaire.

***

Quelques-uns des disciples de Franck et nombre de ses interprètes hésitent encore à prononcer lequel, de *Prélude, Choral et Fugue* ou de *Prélude, Aria et Finale*, l'emporte dans leur prédilection.

Sans prétendre à les vouloir rallier à notre propre sentiment, et surtout sans accorder à celui-ci d'autre valeur que celle d'une opinion toute personnelle, nous ne dissimulerons point cependant notre préférence pour la première de ces deux œuvres où se manifeste si exceptionnellement l'accord de la pensée et de la forme.

Dans *Prélude, Aria et Final*, et malgré la beauté admirable de certaines pages qui parfois atteignent au sublime, nous ne pouvons nous défendre de ressentir une sorte de contradiction entre le caractère des idées génératrices et les tendances architecturales de la composition. Les intentions de Franck, en écrivant sa dernière œuvre pianistique, qui est aussi, au regard des dimensions, la plus importante de toutes, ne sont point douteuses. Il a en vue le renouvellement de la forme Sonate par l'emploi d'un procédé cyclique analogue à celui qui assure l'intensité expressive de la Symphonie en ré mineur.

Mais, alors que par leur relief et leur plasticité remarquables les thèmes de la *Symphonie* procurent au développement les ressources de ce que nous nommerions volontiers, en nous référant au vocabulaire des auteurs dramatiques, les situations musicales de l'œuvre, par contre, les motifs conducteurs de *Prélude, Aria et Finale* nous paraissent échapper, de par leur essence même, au bénéfice d'un traitement analogue.

De plus, l'emploi exclusif du rythme binaire pour les trois parties de la suite, a pour conséquence, de situer sur un plan à peu près identique, des arguments mélodiques d'esprit différent. Nous rencontrerions, dû à la même cause, un résultat analogue dans la Fantaisie en ut majeur de Schumann qui, en dépit de son émouvante splendeur, porte les traces d'une contrainte semblable. Mais si la chaleureuse inexpérience du jeune étudiant de Leipzig lui est une excuse suffisante à la méconnaissance d'un principe de composition pourtant élémentaire et fortifié d'une illustre tradition, il nous faut trouver d'autres mobiles pour l'expliquer dans l'œuvre d'une carrière finissante, nourrie de sagesse et de savoir.

Nous ne les voyons que dans le désir préétabli de pouvoir superposer les thèmes sans altérer le mouvement et d'atteindre ainsi à la pathétique conclusion du *Finale*, où réapparaissent et s'unissent les sujets précédemment isolés du *Prélude* et de *l'Aria*.

On objectera que les différentes parties de *Prélude, Choral et Fugue* s'appuient, elles aussi, sur la cadence uniforme d'une mesure à quatre temps. D'accord, mais ces parties sont musicalement solidaires et ne représentent que les états successifs d'une modalité expressive commune à l'ensemble de la composition, ce qui n'est pas le cas dans *Prélude, Aria et Finale*, où chaque pièce tend à un caractère distinctif.

Enfin, mais c'est là une appréciation toute subjective, nous n'avons pas l'impression que le piano ait été, par excellence, l'instrument qui s'imposait à la traduction du dernier ouvrage que Franck devait lui consacrer. Autant, malgré l'austérité plus grande du sujet, l'écriture de *Prélude, Choral et Fugue*, par la fertilité de ses ressources et le bonheur de son appropriation instrumentale, nous permet à chaque instant d'admirer la justesse de l'accord entre l'inspiration et le moyen d'expression, autant, parfois, dans *Prélude, Aria et Finale*, on se prend à imaginer les timbres de l'orgue ou ceux du quatuor comme devant peut-être s'adapter plus exactement que celui de la corde frappée à la nature de la phrase mélodique.

On entend bien, sans que nous y insistions, de quel respect admiratif s'accompagnent nos réserves et, n'était cet angle de comparaison sous lequel nous nous sommes placés, nous n'aurions qu'à nous incliner avec une pieuse

gratitude et sans esprit de restriction devant l'une des plus nobles manifestations du génie de Franck.

Au demeurant, l'on trouvera, dans l'analyse qui suit, des raisons plus nombreuses et pertinentes pour l'enthousiasme que pour la critique. Elles nous dispenseront, sans doute, même aux yeux des plus déterminés partisans du testament pianistique de César Franck, de toute apologie supplémentaire.



Le chœur des anges qui, dans le tableau de Piero della Francesca de la National Gallery chante, avec une allégresse si assurée et si tendrement respectueuse, la gloire de l'Enfant qui vient de naître, pourrait servir de commentaire pictural au splendide sujet initial du *Prélude*. C'est la même ferveur, la même certitude, la même reconnaissance aussi, qui illumine à la fois les deux visages pénétrés de confiance et la mélodie convaincue qu'anime un rythme de cortège calmement solennel.

Son exposition qui ne requiert pas moins de quarante-deux mesures, comporte à trois reprises, avec de simples modifications d'écriture, sans effet sur sa structure essentielle, la redite du fragment générateur. C'est déjà là, dans l'œuvre, un tout complet, un organisme musical doté de sa vie personnelle et qui évolue sur lui-même, sans que de passagères modulations lui fassent perdre le précieux caractère de fixité tonale dont paraît dépendre une impression de foi rayonnante.

La phrase mélodique qui tient lieu de second sujet se présente, de même que le motif initial, dans la tonalité de mi majeur, soulignant le principe fondamental de concordance, de parenté d'idées et d'expression sur quoi s'établit la distribution des thèmes du *Prélude*. Franck, qui n'a point négligé en d'autres circonstances, — nous l'avons vu en étudiant les *Variations symphoniques* et *Prélude, Choral et Fugue*, — de tenir compte d'une loi de contraste riche en conséquences musicales, en abandonne ici délibérément les avantages, au profit d'une atmosphère dont tout élément de conflit est volontairement exclu.

Le développement expressif de cette seconde idée l'entraîne insensi-

blement vers la tonalité d'ut dièze majeur, préparant par une remarquable évolution enharmonique le rappel du premier sujet qui se réexpose fragmentairement en ut dièze mineur. Et non seulement cette altération momentanée du mode initial qui devrait, selon la norme, affecter en l'assombrissant, le caractère du thème auquel elle s'applique, ne compromet pas l'ardeur généreuse de son élan rythmique, mais, par un phénomène dont il serait malaisé de déterminer les causes matérielles, paraît au contraire en accuser l'expression d'énergique certitude. Pendant quelques mesures, le mouvement s'anime, le sentiment s'exalte, entraînant la phrase mélodique jusqu'à son point culminant que souligne une interruption presque dramatique, une brève suspension sur un accord de septième de dominante, confirmant l'établissement de la nouvelle tonalité qui vient de s'introduire dans la composition. C'est en effet ce même ut dièze mineur, ce même relatif du ton principal, qui va servir d'assise au grave intermède qui suit et dans lequel, sous figure d'accompagnement contrapuntique du méditatif sujet central, se dessine peu à peu le motif tourmenté du *Finale.*

Puis, relié à l'intermède par une succession de lentes modulations, motivées par de fragmentaires réapparitions de la seconde idée du *Prélude*, le thème initial se manifeste à nouveau comme au début en son entier, d'abord en sol bémol majeur, puis dans le mi majeur primitif. Une furtive incursion en fa majeur l'illumine pour un moment d'une clarté supraterrestre et d'une douceur singulière, après quoi c'est le retour définitif à la tonalité principale et le morceau s'achève, ainsi qu'il avait commencé, dans une atmosphère d'enthousiasme réfléchi et conscient, sans que nul accident de configuration rythmique, sans que nulle surprise de construction musicale en ait altéré l'ordonnance pieusement et fortement assurée.

Alors que, en soi-même et pris isolément, l'admirable *Aria* défie tout sentiment qui ne serait pas celui de la plus tendre, de la plus profonde vénération, cependant, relié à l'ensemble de la composition et pour les raisons que nous avons dites, pourrait-il encourir le reproche de ne la point diversifier suffisamment. Si nous entendons bien les intentions de Franck, l'*Aria*, vis-à-vis des deux pièces qui l'encadrent, joue le rôle du panneau central d'un tryptique par rapport aux volets. C'est de lui qu'émane la lueur d'espoir qui féconde

la ferveur du *Prélude*, qui tempère l'inquiétude du *Finale*. C'est son apothéose que chanteront les voix extasiées de l'épilogue. Il est la raison d'être, en quelque sorte, d'ordre philosophique de l'ouvrage, la clef de voûte de l'édifice abstrait qui se construit sous nos yeux. Ceci, qui à la lecture et à l'étude s'avère avec évidence, se perçoit moins aisément lors de l'exécution, quelles qu'en soient, au reste, la valeur et la fidélité.

L'intérêt de l'auditeur n'est pas nécessairement concentré sur ce point essentiel de la composition; il s'attache tout autant à la signification de ce qui précède et de ce qui suit. La similitude des rythmes, l'emploi de valeurs à peu près identiques dans la figuration mélodique des deux premiers morceaux de la suite sont certainement responsables de cette impression, mais ils n'en sont point les seuls facteurs. Il s'y joint, entre le *Prélude et l'Aria*, l'influence d'un voisinage tonal rendu sensible par la présence de nombreux points de contact enharmoniques, — ce qui, matériellement, tend à affaiblir le relief expressif de la seconde pièce, — et, physionomiquement parlant, une analogie d'écriture, tant harmonique qu'instrumentale, qui, elle aussi, contribue à la sensation d'uniformité.

Une fois encore, nous ne jugeons pas. Nous n'ignorons ni Beckmesser ni ses émules, et nous acceptons avec Debussy que les règles sont établies par les œuvres d'art et non pour elles. Nous tâchons seulement et pour nous-mêmes, à dégager les raisons de notre sentiment, et sommes amenés à convenir que dans un art, qui comme la musique ne se peut manifester que dans le temps, la monotonie, même sublime, ne saurait constituer une vertu.

L'Aria, du point de vue structural, se subdivise en trois sections : une introduction modulante, conduisant du *Prélude* à *l'Aria*, et présentant sous un aspect embryonnaire les deux sujets de la pièce; l'*Aria*, proprement dit, en forme de lied avec variations contrapuntiques dont, suivant l'expression de M. d'Indy, l'agogique s'accroît peu à peu, et la coda, où réapparaît différemment exposé et amplifié, le premier des deux thèmes que l'introduction avait laissé pressentir. Dans le développement cyclique du *Finale*, c'est ce thème, c'est-à-dire celui de la coda, qui se trouvera l'objet du rappel le plus caractéristique, le motif de l'*Aria* n'étant plus que furtivement entrevu entre

deux expositions du fiévreux dessin rythmique qui introduit enfin dans la composition l'élément d'activité qui, jusqu'à ce moment, paraissait lui faire défaut.

Nous n'entreprendrons pas une analyse plus détaillée de l'*Aria*. Les mots peuvent servir à l'étude d'une forme musicale, s'appliquer à l'examen d'un procédé ou d'une facture. Ils peuvent, à la rigueur, caractériser un moyen d'expression et, dans la pièce qui nous occupe, évoquer la courbe du geste attendri qui semble incliner sur les lents accords prosternés du début et sur les répons adorants de la basse, la bénédiction d'une mélodie ineffable. Ils peuvent s'essayer à dire l'angélique innocence des groupes de croches qui, par deux fois, posent sur l'immobilité extasiée d'une pédale de la bémol, comme une lumière d'ailes blanches, le calme rayonnement du thème de la coda. Ils peuvent rendre sensible la ferveur grandissante du rythme d'accompagnement qui s'anime et s'enrichit à chaque nouvelle apparition du motif principal et s'enroule à lui, semblable à la liane vivante dont parlent les Ecritures. Mais il n'appartient qu'à la musique même qui détermine ici une inexprimable qualité de sentiment, de faire passer dans nos âmes le précieux parfum mystique, l'indéfinissable et divin goût de communion dont la coda, par exemple, nous apporte la révélation en une douzaine de mesures inondées d'amour et de reconnaissance.

Et c'est vraiment miracle que d'avoir accordé à l'instrument d'action qu'est le piano, le privilège de traduire pareille bonté consolante, de lui avoir prêté cette voix recueillie et extatique, d'avoir donné aux mains étonnées du virtuose le geste infini de l'oraison.

Faisant suite à cette page de délectation spirituelle, l'élan tumultueux du *Finale*, qui déferle sourdement dans les basses de l'instrument, devait, dans la pensée de Franck, apporter à son œuvre la ressource d'un contraste dramatique suffisant pour en renouveler le caractère expressif.

Certes, le chromatisme anxieux de l'argument initial répond à ce désir; ses expositions successives, qui correspondent à celles du refrain dans la conception classique du *Rondo*, se diversifient au contact de modulations qui le rendent de plus en plus pressant, angoissé, presque impérieux. Mais, la tonalité fondamentale, le point de départ en ut dièze mineur, une fois de plus, au lieu de séparer cette pièce de la précédente, de l'arracher brusquement des

régions éthérées de la contemplation et du recueillement pour la précipiter et nous avec elle, dans la nuit orageuse d'un tourment humain ou parmi les supplications gémissantes du purgatoire, l'y relie au contraire par des attaches bien puissantes dont l'auditeur ne peut manquer de subir la contrainte. C'est l'erreur de perspective que nous avons déjà signalée dans l'enchaînement du *Prélude* et de *l'Aria* qui se renouvelle, entraînant avec elle, et pour les mêmes raisons, la même somme d'inconvénients. Parenté de rythmes et de tonalités, rendus plus sensibles encore par la durée des pièces précédentes, et malgré la différence voulue du caractère, similitude foncière d'écriture et de style pianistiques. De sorte que là où Franck escompte évidemment le bénéfice d'une antithèse, l'appoint d'une commotion ou d'un sursaut, il ne parvient à nous donner que l'impression d'un enchaînement et d'une conséquence.

Obéissant à la formule cyclique qui est à la base de la composition, le *Finale* ne met en œuvre qu'un ensemble de motifs déjà exposés ou entrevus au cours des deux premiers morceaux. Nous avons mentionné, dans le *Prélude*, l'apparition du sujet agité par lequel il débute. Il se développe ici, en quatre répétitions consécutives de huit mesures chacune, tout d'abord à l'unisson, dans l'excitation d'un rythme alterné de doubles croches, puis talonné par le frémissement d'une pédale supérieure de dominante, enfin complété, les deux dernières fois, par l'adjonction harmonique d'un dessin d'accompagnement dont la disposition ne laisse pas de rappeler un passage analogue qui se trouve dans *les Djinns.* Il est suivi d'un épisode en octaves détachées dont l'origine mélodique — une succession de tierces descendantes — se retrouverait aisément dans une phrase incidente du *Prélude* qui paraît elle-même n'être qu'une émanation du thème de l'*Aria.* Nous rencontrerons aussi dans cet épisode, l'amorce du thème secondaire qui va s'exposer en son entier quelques mesures plus loin, sous une rutilante parure de gammes en triolets, introduisant dans le *Finale* un élément inattendu d'allégresse dominicale et carillonnante. Ce thème, la cellule de ce thème, du moins, pour employer la terminologie de la Schola, figure elle aussi dans l'*Aria,* soit qu'elle y constitue le motif de l'introduction, ébauche de celui de la coda, soit qu'elle engendre la formule de croches qui, en paraphrasant l'argument de l'introduction, sépare l'un de l'autre les deux éléments de la mélodie principale.

Puis c'est le retour à l'inquiétude et à l'instabilité du début, mais cette fois-ci, avec une nuance d'effroi et dans un murmure anxieux qui ne dépasse pas le mezzo-forte à son point le plus marqué. C'est dans l'atmosphère d'attente et de mystère créée par cet effacement sonore que se manifeste l'apparition du thème de l'*Aria*, semblable à la lueur d'un rayon d'espoir, dans l'incertitude d'une nuit spirituelle.

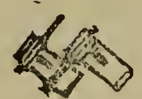
Une splendide progression chromatique, fondée sur le rappel du sujet initial conduit à sa réexposition harmonisée, véritable explosion de douleur et d'angoisse rendue plus déchirante encore par l'amertume prononcée de la tonalité de mi mineur.

Elle est suivie d'une répétition un peu condensée de l'épisode secondaire dont le développement s'oriente vers un retour du thème du *Prélude* qui s'impose ici sous la forme triomphante d'un choral dont un mouvement de basse martelé et puissant soutient le rythme d'apothéose. Puis, glissant par degrés de la plénitude d'une exaltation toute terrestre et presque rituelle vers une sorte d'apaisement mystique, il s'unit à la voix ineffable déjà entendue dans la coda de l'*Aria*, voix intérieure, voix compatissante, verbe divin qui pacifie et rassérène. Et c'est la glorieuse douceur de la conclusion, le lent évanouissement des sonorités, la transfiguration du thème qui se perd, qui se dilue, qui s'anéantit au seuil de la révélation, dans l'ultime hosanna d'une extase séraphique.

Prélude, Aria et Finale, composé durant les années 1886-1887, fut donné en première audition à la Société Nationale de Musique, le 12 mai 1888, par Mme Bordes-Pène, dédicataire de l'œuvre, grande admiratrice de Franck, et zélée propagatrice de sa musique instrumentale. M. Boutarel, dans le *Ménestrel* du 20 mai, en rend compte en termes laconiques mais peu ambigus, signalant simplement l'exécution « d'une pièce de M. Franck, longue et ennuyeuse ». M. Julien Torchet, dans le *Monde artiste* du même jour, se montre plus disert, et non moins définitif : « Mme Bordes-Pène a exécuté un *Prélude* de César Franck, composition nouvelle, sinon neuve, de ce maître que j'aime mieux déifier qu'entendre. Je recommande M. César Franck à

M. Camille Bellaigue, qui nous a promis dernièrement la liste des musiciens ennuyeux quoique vivants. » (1)

A Dieu plaise qu'il prenne un jour fantaisie à M. Bellaigue de consacrer aussi quelques lignes aux critiques musicaux incompétents quoique défunts.



On nous reprochera sans doute d'avoir tenté l'interprétation idéologique d'une musique qui, apparemment, ne cherche sa fin que dans l'expression d'une architecture sonore et rencontre, dans la seule logique de sa construction, un suffisant principe de beauté pour se pouvoir passer de tout commentaire extramusical.

Franck lui-même s'est chargé de répondre à cette critique lorsqu'il a déclaré que la forme n'était pour lui que la partie corporelle de « l'être-œuvre d'art », et que l'idée seule était l'âme de la musique.

Qu'est-ce à dire, sinon qu'il appartient à l'interprète de retrouver la nature, la qualité de cette idée génératrice et, l'ayant identifiée, ou du moins, ayant cru le faire, d'en poursuivre le développement et les transformations expressives dans le discours musical qu'elle fertilise. Il surajoute ainsi, soit par hypothèse, et sans le consentement de l'auteur, un sens précis, des images déterminées à la pensée dont il est le dépositaire momentané. Mais si l'on admet que l'art de l'interprète, dans sa plus haute acception, soit de recréer cette pensée, de lui redonner une vie aussi naturelle, une expression aussi éloquente que celles qui en ont inspiré les accents, ne convient-il pas qu'il se place vis-à-vis de l'œuvre réalisée dans l'état même du compositeur procédant à sa réalisation ?

La question n'est pas d'aujourd'hui. Le Paradoxe sur le comédien ne l'a point résolue en son temps, touchant l'art dramatique, et ce n'est pas notre dessein que d'aborder ici la réfutation des théories de Hanslick et des esthé-

(1) Voici le fragment d'article de M. Camille Bellaigue auquel il est fait allusion. On ne le lira pas sans étonnement :

« Nous donnons furieusement aujourd'hui dans l'art laborieux, et prétentieux... et ennuyeux... *L'ennui dans la musique!* Le beau sujet d'article à notre époque et de quel long article! Il y aurait sa place, l'auteur du *Chasseur maudit*, des *Variations symphoniques* pour piano et orchestre, de *Ruth*, des *Béatitudes*, celui que ses zélés disciples appellent le Bach français, *le Maître*, et qui n'est au fond qu'un excellent professeur. »

ticiens, qui, à sa suite, refusent à la musique et par conséquent à ses interprètes, le privilège d'exprimer des sentiments, limitant la première au seul jeu de la sonorité et du mouvement et asservissant les seconds au seul devoir d'une traduction matériellement irréprochable.

Nous reviendrons quelque jour sur ce sujet, car nous n'en savons pas de plus attachant pour un interprète soucieux de la qualité de sa mission. Il nous suffira pour l'instant, et pour nous en tenir à l'œuvre et au style de Franck, de chercher dans des écrits qui lui furent familiers et selon des doctrines qui lui semblaient satisfaisantes, l'appui d'opinions favorables à notre thèse.

Le premier de ces ouvrages, les *Essais sur la musique* de Grétry, contiennent, au livre quatrième, en guise de conseils aux jeunes musiciens et comme préliminaire d'une méthode de composition, un traité sur les passions et les caractères dans leurs rapports avec la musique. Et il ne s'agit point seulement de ces grands mouvements de l'âme que l'on s'attend à trouver à la base d'une inspiration, c'est-à-dire l'amour, la tristesse, la joie, l'enthousiasme. Il y est question, et de la manière la plus ingénieuse, du menteur, du flatteur, de l'indolent, de l'hypocondre et même, ce qui est assez inattendu pour la matière traitée, du silencieux.

Plus loin, dans le livre sixième, consacré à la partie technique, nous trouvons ceci, qui vraiment ne prête pas à l'ambiguïté : « Un bon morceau de musique instrumentale a toujours rapport à un sentiment, une passion, qui ont leurs accents, leurs mouvements particuliers. » Et encore : « Si donc un musicien n'entend pas ce que veut dire une sonate, c'est que la sonate ne sait ce qu'elle dit. »

Pour qui n'ignore pas l'admiration de Franck adolescent pour son compatriote, le maître liégeois, — admiration dont ses premières œuvres nous laissent des témoignages non équivoques, — il ne sera pas difficile d'admettre les conséquences de telles déclarations.

Un second ouvrage, « *l'Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité* », par Le Sueur, ne devait pas manquer d'exercer, lui aussi, une profonde influence sur le style du jeune organiste, en lui offrant l'analyse des qualités requises par la musique destinée à être exécutée au cours des cérémonies religieuses. Or, que dit le vieux musicien, dont l'autorité s'exerçait encore si puissamment dans les maîtrises, au début du siècle

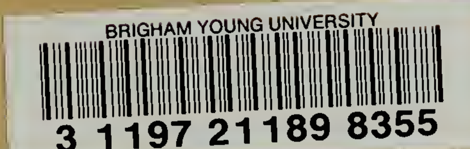
dernier? « La musique peut imiter tous les tons, toutes les inflexions de la nature. Tous les sentiments sont aussi de son ressort, et le cœur humain est le livre vivant où le compositeur doit sans cesse étudier. » Il ajoute, quelques pages plus loin, se référant toujours aux ressources expressives de la musique: « Enfin, par toute l'agitation des forte, des piano, par ses différentes inflexions, par son rythme marqué, vif ou lent, par ses accents pathétiques ou gais, elle prêtera à un personnage feint tous les sentiments dont le cœur humain est susceptible; elle fera entendre par son organe, les cris de la douleur, ceux de la joie; elle fera sentir les caractères de la fierté, de la faiblesse, elle fera même éprouver le sentiment d'une sombre tristesse; elle imprimera une crainte religieuse; un moment après, elle rassurera par le sentiment de l'espérance. »

L'idée du personnage feint n'est-elle pas une conception plus audacieuse encore du rôle de l'interprète que celle qui nous autorise à lui conseiller la recherche des impressions poétiques non formulées de l'auteur? Et, que l'on n'oublie pas qu'il s'agit ici de l'art d'église et du caractère émotionnel qui lui peut convenir, ce qui justifierait de plus naturelles licences imaginatives dans un genre moins assujetti à sa destination. Un curieux essai du Comte de La Cépède, qui, non satisfait de ses travaux de naturaliste, entreprend de discourir sur *la Poétique de la Musique*, renforce encore la note et témoigne de tendances dont l'épigraphe de Piron, qui est en tête du volume « La sensibilité fait tout notre génie », indique suffisamment le caractère. On y rencontre des phrases du genre de celle-ci : « C'est à la douleur et à la triste mélancolie que nous devons la vraie musique, ce tableau animé de toutes les passions et surtout des passions les plus profondes », ou de celles-ci encore : « Voyez si vous êtes nés musiciens; sachez si vous avez reçu le don céleste d'une ardente sensibilité, si la nature a mis dans votre âme de quoi imaginer et de quoi sentir ces chants heureux, faits pour aller retentir dans tous les cœurs; si le vôtre peut distinguer aisément toutes les nuances des sentiments et des passions, s'en pénétrer profondément, s'en émouvoir sans peine. »

Un ouvrage de Villoteau, fort répandu à l'époque, dont le titre seul est un programme : Recherches sur l'analogie de la Musique, avec les Arts qui ont pour objet l'imitation du langage, contient un chapitre dont l'argument est celui-ci : « Que c'est l'expression, et non la combinaison des sons, qui doit être le principal objet de la musique ».

Nous pourrions encore recourir aux nombreuses dissertations de Jean-Jacques sur les vertus expressives de la musique, y trouver l'origine du mouvement passionné qui, de Gluck à Wagner, en passant par Berlioz et Liszt, pour n'en mentionner que les théoriciens créateurs, va entraîner la musique dans la voie des significations pathétiques. Mais nous en aurons assez dit pour établir que l'œuvre de Franck, née sous ces auspices, nourrie d'un semblable idéal, ne pouvait échapper aux profondes influences qui, en même temps que la sienne, pénétraient la musique de ses contemporains. Ce serait donc s'exposer à en méconnaître totalement le caractère que de se borner à n'y chercher qu'une beauté purement formelle, de n'y être sensible qu'à la noblesse du développement en oubliant l'accent humain qui leur confère leur émotion. Camille Saint-Saëns, peu suspect d'avoir jamais subordonné la logique d'une argumentation musicale à l'expression d'un sentiment semble nous donner raison lorsqu'il demande qu'au plaisir purement musical vienne s'ajouter celui de l'imagination attachant une idée à la musique. Il ajoute : « Je vois bien ce que l'art y gagne; il m'est impossible de voir ce qu'il y perd. » Une dernière citation va nous permettre de préciser les devoirs de l'interprète simplement consciencieux, vis-à-vis de l'œuvre qu'il a souci de traduire justement. Nous l'empruntons à une récente et remarquable publication de M. Pierre Lasserre, intitulée *Philosophie du goût musical.* M. Lasserre s'y demandant comment analyser au mieux la sensibilité caractéristique des formes musicales, se trouve en présence de deux définitions : celle du poète, de l'homme d'imagination qui décrit sa sensation, et celle du musicien expert qui explique des lois de construction. Et voici sa conclusion, qui est aussi un conseil : « Les deux définitions se complètent et se corrigent. La seconde empêche la première de se perdre dans le vague d'une esthétique sentimentale en faisant abstraction des conditions et moyens physiques de l'art; la première relève la seconde en l'empêchant de tout ramener à des curiosités de métier. Croire que la musique renouvelle ses beautés et ses merveilles d'âge en âge par l'unique effet du sentiment, sans aucune invention de mécanique sonore, est d'un esprit béat. Croire qu'elle les renouvelle par les seules recherches de la mécanique sonore et sans quelque grand parti pris, quelque magnifique coup du cœur, est d'un Chinois. Il y a, hélas! beaucoup de Chinois parmi les musiciens d'aujourd'hui. »

ALFRED CORTOT.


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21189 8355

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

OCT 3 0 2009		
NOV 1 8 [illegible]		
APR 2 1 2011		

Brigham Young University